Der schriftliche Nachlaß

des

Anton Raphael Mengs

Ein Beitrag zur Erklärung des Kunstempfindens im spätern 18. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der K. Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Ulrich Christoffel

BASEL 1918
Benno Schwabe & Co.
Schweighauserische Buchdruckerei

Der schriftliche Nachlaß

des

Anton Raphael Mengs

Ein Beitrag zur Erklärung des Kunstempfindens im spätern 18. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der K. Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Ulrich Christoffel

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

BASEL 1918
Benno Schwabe & Co.
Schweighauserische Buchdruckerei

Eingereicht am 1. Februar 1917
Genehmigt auf Antrag des Herrn Prof. Wölfflin
Tag der mündlichen Prüfung: 1. März 1917

Die vorliegende Dissertation umfaßt nur $^1/_3$ der gleichzeitig im Buchhandel erscheinenden Arbeit

VORWORT.

„Heute ist die neue Ausgabe von Mengsens Schriften ins Haus gekommen, ein Buch, das mir jetzt unendlich interessant ist, weil ich die sinnlichen Begriffe besitze, die notwendig vorausgehen müssen, um nur eine Zeile des Werkes recht zu verstehen. Es ist in allem Sinne ein treffliches Buch, man liest keine Seite ohne entschiedenen Nutzen". Goethe, Rom, den 1. März 1788 (Italienische Reise).

Auf wenigen Gebieten der geistigen Kultur hat das historische Jahrhundert so gründliche Arbeit geleistet, wie auf dem des künstlerischen Wollens und noch mehr des künstlerischen Verstehens: dasselbe erscheint heute so allumfassend, so verfeinert, so sehr als Augenkultur spezifiziert, daß das Verhältnis Goethes zur bildenden Kunst, zumal der seiner Tage dem modernen Urteil nur mehr schwer verständlich ist. Die Frage, wie der Meister den Kunstprodukten seiner Umgebung, die nach neuern Maximen gemessen belanglos erscheinen, Billigung und Anerkennung hatte zusagen können, wird denn auch öfters ungünstig beantwortet. Wirklich, die Kluft zwischen der Goethischen Kunstidee, die in seltener Breite und Tiefe angelegt erscheint, und der Fülle der Kunstwerke, die dieser Idee zugrunde liegen sollen, würde nahezu paradox wirken, wenn sie sich nicht aus dem ganzen Komplex damaliger Begriffe, Geschmacksinteressen und Zeitstimmungen erklären ließe. Die Voraussetzungen des durch Zeit und Umstände bedingten Geschmacks verstehen zu lernen, ist aber die Lektüre der Mengs'schen Schriften, die den Durchschnitt von künstlerischer Gesinnung und Tüchtigkeit jener Tage festhalten, ein handliches Mittel.

Mit Erlaubnis der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität in München wurde die Dissertation „Die Kunsttheorie des Mengs" als der dritte Teil der Gesamtarbeit „Der schriftliche Nachlaß des A. R. Mengs" gedruckt, die im Verlag von Benno Schwabe & Co. in Basel erschienen ist.

Die Kunsttheorie.

Wer bei der Lektüre der zahlreichen Maler- und Ästhetenschriften des 17. und 18. Jahrhunderts sein Interesse einmal ihrer Methodik zuwendet, wird feststellen können, daß sich früh ein Typus für Anordnung und Einteilung des von der Tradition und Erfahrung gegebenen, durch Überlegung verarbeiteten Stoffes gefunden hatte, der sich mit Beharrlichkeit bis in den Vorklassizismus hinein zu erhalten wußte. Eine Reihe von Kategorien stehen bereit, den wechselnden Gedankeninhalt der persönlich verschieden gearteten Verfasser aufzunehmen; die Kapitelüberschriften bleiben immer dieselben: Erfindung, Komposition, Zeichnung, Hell-Dunkel, Kolorit, Ausdruck, Grazie, Mannigfaltigkeit. Es scheint das Malerbuch des Leonardo für seine Nachfolger vorbildlich geworden zu sein, jedenfalls halten die Schriften aus dem Milieu der französischen Akademie im 17. und alle die „Betrachtungen" und „Traktate" englischer, französischer, deutscher Nationalität des 18. Jahrhunderts an seinem Schema fest, was ihnen ganz äußerlich den Schein einer akademischen Gleichförmigkeit gibt. Es mochte im Charakter der Sache liegen, wenn sich auch Einzelheiten aus Leonardos künstlerischem Gedankentum als roter Faden durch diese ganze Malerliteratur zogen, die auf dem Axiom von der Lehr- und Lernbarkeit der Kunst gründete; denn die Erkenntnisse, die sich von der Kunsterfahrung in Begriffe abziehen ließen, mußten wohl auf einen gewissen Kreis schulmäßiger Einsichten eingeschränkt bleiben. Vielleicht war daran auch jene Eigentümlichkeit der Sprache beteiligt, die bei der Interpretation sinnlicher Erlebnisse zwar ihren ganzen Reichtum an Formen und Lauten gern entfaltet, aber mit Hartnäckigkeit an einmal geformten Terminologien festhält, wenn wissenschaftliche Denkarbeit sie geprägt und systematisiert hat. Diese führen dann ein selbständiges Eigenleben, wenn der Gefühlsinhalt, von dem sie abstrahiert sind verflüchtigt und die geistigen Notwendigkeiten, aus denen sie hervorgegangen längst vergessen sind.

Man läßt sich deshalb nicht verblüffen, wenn man noch im spätern 18. Jahrhundert Begriffe, die die Theoreme des italienischen Barock schon erfüllt haben (1): gracia, tenerezza, vaghezza, varieta, l'armonia als Inhalte des allgemeinen Schönheitsideals wiederfindet. Sie waren ein literarisches Vermächtnis des 17. Jahrhunderts an die folgenden Zeiten, die sie in gedämpftere Empfindungen auflösten und mit eigenem Klang aussprachen.

In die Handhabung jener überlieferten Reihe von Teilen der Malerei, Zeichnung, Ausdruck, Erfindung usw. brachte eine erste Nuancierung der persönliche Geschmack des Verfassers, der sie nach ihrer Aktualität für seine Auffassung verschiedentlich aufeinander folgen ließ. Während zu Anfang des 18. Jahrhunderts etwa bei den Richardson die Entstehung eines Bildes aus der Phantasie (in starker Abhängigkeit von der Poetik) für die Anordnung der Kategorien maßgebend war und nacheinander von Erfindung, Ausdruck, Komposition, Zeichnung, Kolorit etc. gehandelt wurde, machten sich später Rücksichten auf die technische Leistung erheblicher geltend, wo meist (bei Diderot, Winckelmann und ihren Gefolgsmännern) Zeichnung und Kolorit an die Spitze gestellt und die geistigen Qualitäten, noch immer in höchstem Ansehen stehend, in ihrer Wirkung davon abhängig gemacht wurden.

Man würde nun den Sinn der vorliegenden Aufgabe nicht treffen, wenn man die Schriften des Mengs literarisch wertete und es wäre ein ganz unfruchtbares philologisches Unternehmen, wollte man seine Theorien, Anschauungen, Regeln — man könnte es oft bis in einzelne Wendungen hinein — auf ihre antiken und neuern Quellen zurückführen. Es liegt näher, den Blick auf die Kunstwerke gerichtet zu halten und sich von ihnen den Gehalt der Worte, die so oft entlehnt sind deuten zu lassen oder an ihnen das Maß innerer Zusammenarbeit von Reflexion und künstlerischer Praxis zu prüfen. Im weitern Sinne wird sich überhaupt der Wandel der ästhetischen Formeln in ihrer feinern Differenzierung von Jahrzehnt zu Jahrzehnt oder von Person zu Person nicht vom Papier, sondern allein vom Kunstwerk ablesen lassen, denn nur das Kunstwerk überliefert in aller Treue die stilistische Gesinnung des Künstlers und noch mehr jede Vibration seines Sensoriums in Strich und Ton. Mengs, der bedeutenden Eindrücken gegenüber nachgiebig war und sich in seiner Aufnahmefähigkeit so unbegrenzt sensibel erwies, dem dann eine virtuose Beherrschung der Mittel auch jede

Anpassung an neue Programme erlaubte, ließ aus allen seinen Werken erkennen, wie er seine Worte verstanden haben wollte. Da ihn ein nachsichtiges Geschick mitten in seine Zeit gestellt, wurde er darum zu ihrem Spiegel. Ein anderer Typus eines akademischen Literaten war Reynolds (2), der vor den Zöglingen der kgl. Akademie in London in glänzenden Reden ein klassizistisches Programm entwickelte, das mit dem Mengs'schen in vielen besonders technische Praktiken betreffenden Punkten übereinstimmte, das aber zum Vorteil der Kunst für des Verfassers Person durchaus unverbindlich blieb. Wenn er vom hohen Stil sprach und römische Reiseerinnerungen, in denen Michelangelo eine hervorragende Rolle spielte, zum besten gab, mochte er damit wohl das Bewußtsein von dem geistigen Wert der Künste in seiner Nation erhöhen. Er war aber klug genug nach wie vor seine eleganten Porträts in jener mondän-lässigen Weise zu malen, die dem öffentlichen Geschmack so sehr entgegenkam. Seine akademische Haltung war die literarische Pose des kühl vernünftigen Routiniers und keineswegs der Ausfluß einer Gesinnung. Er teilte aber die Vorzüge seines geistigen Milieus, in dem die Losung der Natürlichkeit, Ungezwungenheit, Einfachheit, Sachlichkeit schon längst ausgegeben war.

Die Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts war auf dem Boden der Poetik erwachsen. Stein (3) deutet daraufhin, wie die französische klassische Malerei die poetischen Prinzipien Boileaus auf die bildende Kunst zum Schaden einer reinen Anschauungsästhetik übertrug. Wirklich nannten sich die malerischen Kunstlehren gern nach dem berühmten Vorbild art de peinture und waren in Versform abgefaßt, so die von Dufresnay (1684) und Watelet (1760). Man klagte um die Mitte des 18. Jahrhunderts (Cochin 1759), daß selbst in Frankreich die Kenntnis der schönen Künste viel weniger verbreitet sei als die der Literatur und Poesie. Die allgemeinen Kunstreflexionen Batteuxs, Hagedorns, Sulzers selbst Diderots waren gesättigt mit literarischen Vorstellungen, die mit dem Wesen der Malerei nichts zu tun hatten und jedenfalls der Ausbildung und Klärung spezifisch künstlerischer Thesen hinderlich waren. Von der Technik der Malerei schien man oft keine andere Lösung zu erwarten als daß sie für das Auge das leiste, was der Vers fürs Ohr: den poetischen Stoff forme. Auch Lessings Bemühungen um die Trennung der Künste hatten das Geschmacksempfinden seiner Zeitgenossen nicht so weit zu reinigen vermocht, daß beständige

Entlehnungen und Belehnungen der ästhetischen Prinzipien der einen und andern Kunst nicht fortgedauert hätten.

Innerhalb der gelehrten ästhetischen Diskussion der Zeit wurden ganz allgemein zwei Richtungen wahrgenommen, deren Charakter durch ihr eigentümliches Verhältnis zu den möglichen Erkenntnisquellen bestimmt wurde. Es wurde (von Stein)(3) nachgewiesen, wie sich aus den Fundamenten des Cartesianischen Denkens (clare et distincte) eine rationalistische Ästhetik hatte entwickeln lassen, die für das folgende Jahrhundert für alle jene Fälle bedeutungsvoll wurde, wo künstlerische Erlebnisse nach einer klassizistischen Formel suchten. Jedenfalls wurde das rationale Erkenntnisprinzip auch maßgebend für die Entwicklung der deutschen Philosophie und der Ausgangspunkt der neuen Wissenschaft vom Gefühl, die sich dann selbständig machte. Die andere Richtung, die in England ihre Begründer und zahlreiche Freunde hatte und von dort aus bald auf das kontinentale Publikum einen wirksamen Einfluß ausübte, wollte das ästhetische Wohlgefühl als psychische Motion erklären. Aus der subjektivistischen Fassung der einheimischen Philosophie geboren nahm sie in einer breitern Gesellschaftsliteratur bald eine vielleicht dilettantische, aber künstlerisch fruchtbare Wendung. Man dachte praktisch und erkannte als Zweck der Kunst, daß sie auf angenehme Weise unterrichte. Dieser Unterricht bezog sich äußerlich auf die Geschichte und die Sitten vergangener und lebender Völker, wo ernstere Ansprüche sich geltend machten, auf die Erhöhung des sittlichen Denkens. Die Kunst setzte ihr Vermögen, das menschliche Gemüt bewegen zu können, zum Preise der höchsten Güter des Daseins in Tätigkeit: der Tugend und der Wahrheit. Ihre Schönheit, ihre Größe, indem sie das Innere des Menschen erschütterten, vermittelten durch dies Erlebnis die Einsicht vom Guten. Allgemeiner war die Auffassung, daß das Angenehme in der Malerei durch die Eleganz der Schönheitslinie und die Zartheit der Farbtöne auf die Sinne des Menschen sich übertrage und daß dieser Reiz an Eindringlichkeit gewinne, wenn er neu sei. Darin kam zum Ausdruck, daß man unbedenklich eine der täglichen Erfahrung als angenehm bekannte Affektion zum ästhetischen Prinzip erhob (4). Daß diese Auffassung mit allgemeinen einfachen seelischen Erregungen rechnete, mußte ihr den Eingang in die öffentliche Konversation erleichtern.

Für die Beurteilung des Falles Mengs ist wesentlich, wie diese offenen Fragen in den verschiedenen Richtungen der ästhetischen Wissenschaft von der interessierten, aber nicht zünftigen Oberschicht der Gebildeten aufgenommen wurden. Es ist bei dem allgemeinen Bedürfnis nach Aufklärung über alle Interessen der geistigen Disziplinen und bei einer weitverbreiteten Lust an abwechslungsreicher Lektüre zu verstehen, daß dem einzelnen Leser kunstverständige Bücher jeder Richtung und jeder Qualität zugetragen wurden. Er mochte gern verschiedene Ansichten hören und wohl auch billigen oder nach eigener Reflexion und Erfahrung zu versöhnen und zu verschmelzen suchen. Der Ritter, d'Azara, unternimmt es z. B. in seinen den „Betrachtungen über die Schönheit und den Geschmack" beigefügten Observazioni eine neue Schönheitsbestimmung zu geben, die den Begriff des Angenehmen mit dem des Vollkommenen, einem Hauptargument der rationalistischen Schule verbindet und für seine subjektive Auffassung die Formel „perfetto col dilettevole" deklariert. Über das Perfetto kann nur der Intelligente, der in das Wesen der Dinge begrifflich eingedrungen ist, ein Urteil haben. Das Angenehme ist das, was einen milden Eindruck auf die Sinne macht, für den alle empfindlich sein können. Für Mengs vereinfachte sich dank seiner Fähigkeit komplizierte wissenschaftliche Gedankenfiguren auf konkrete Einheiten zurückzuführen, das Problem wesentlich. Die subjektiven Vermögen künstlerischen Genusses sind bei ihm der Verstand und das Auge, ihnen entsprechen im Kunstwerk als Korrelate die Form und die Farbe. Die sinnliche Erfahrung ist das primäre, das Auge reagiert auf koloristische Effekte eher als der Verstand die Form erkennt. Die Arbeit des Verstandes in der präzisen Erfassung der Form ist aber vornehmer, exklusiver. Der philosophische Künstler wendet deshalb seine Sorgfalt der Schöpfung seiner richtigen Formen zu, die allein durch eine vollkommene Zeichnung zu erreichen sind. Das sind die einfachen Grundlagen der Mengs'schen Ästhetik. Auge und Verstand scheinen unbehindert voneinander bemüht zu sein, die Phänomene des Gesichtsfeldes, die ihnen als Farben und Formen entgegentreten, sukzessive zu percipieren. Es konnte ihn nicht stören, wenn sich heterogene Ausdrucksmittel in sonderlicher Vermengung zu einem dissonierenden Effekt zusammengefunden hatten, da er ihre Eigenarten getrennt abzulesen im Stande war. Dieselbe Prätension stellen seine Bilder an den Beschauer. Aus einer Dunst-

sphäre malerischer Effektchen von gebrochenen Lichtern und matten Tönen brechen die hart gefaßten Formen oft in nüchterner Substantialität hervor.

Man darf Mengs nicht vorwerfen, daß er an der Aufgabe vorüberging, die am Wege lag. Man wirft aber von seinem Standpunkt den Blick in die Zukunft, wo bald die große Arbeit geleistet wurde, die verschiedenen Relationen von Mensch zu Welt und Welt zu Mensch durch die Einsicht in ein notwendiges, organisches Erkennen zu vereinheitlichen und im Subjekt zu verknüpfen.

Für die Kunst ergab sich daraus die Formel, daß sie Anschauung sei, tiefwurzelnd in dunklen sinnlichen Erkenntnissen, die sich zu reinen Klarheiten des zweckgemäßen Typischen allmählich empor steigerten.

a) Das Schönheitsideal.

Ein jedes Kunsträsonnement, das sich über unfaßbare sinnliche Erregungen in ruhigen objektiven Begriffen klar werden wollte, stellte voran die Frage: Was ist Schönheit. Nach allen unberechenbaren Möglichkeiten des menschlichen Denkens mochten sich die Antworten nur selten auf dieselben Worte einigen und die Schönheit blieb über dem vielstimmigen Chorus unveränderlich, wie über tausend Wassern sich der eine Himmel wölbte und sich darin spiegelte. „Die Schönheit ist eines von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört“ hatte Winckelmann gelehrt (5). Bei Mengs, der sonst den einzelnen Dingen der Außenwelt mit natürlichem Empfinden gegenüber stand, wandelte sich das Gesamterlebnis der Schönheit ins Subjektive, Mystische. „Die Schönheit war die Seele der Natur und was keine Schönheit hatte, war tot“ (6). Sie war ihrem Wesen nach transcendent, hob und weitete das Innere des Menschen. „Die Seele ist von ihr hingerissen weil sie gleichsam durch die Schönheit in eine augenblickliche Seligkeit geführt wird, welche sie bei der Gottheit ewig zu genießen hofft“ (7). „Sie erhebt unsere Seele über die Menschheit, sie bezaubert alle seine Sinne dergestalt, daß sie sich, wenn das Gefühl lange anhält, in eine Art von Traurigkeit vertieft, wenn sie sich durch einen falschen Schein

getäuscht findet." An dem barock-religiösen Bekenntnis, das diese Sätze enthielten, ließ sich ermessen, wie sehr auch in Mengs christliches Empfinden mit antikem Denken jene glückliche Mischung eingegangen war, die für das Verhältnis der deutschen Kultur zum Griechentum so bezeichnend war. An dem Schönheitsbegriff der Griechen bewunderte auch er vornehmlich: daß ein reines Gleichgewichtsverhältnis des Empfindens zur realen Welt sich darauf aufbaute. „Dies war die Entstehung des Schönen in dem Geiste der Griechen, wodurch sie das Erhabene der Kunst erreichten, indem sie durch Vergleichung der beiden Naturen, der göttlichen und menschlichen den wahren Ausdruck des Guten und Schlechten in den Gestalten fanden" (8). „Es scheint als wenn der Geist der Griechen gleichsam zwischen Himmel und Erde geschwebt habe" (9). Des Mengs Geist war ein anderes Bild gewohnt. Darin war ein fortdauerndes Hin und Her zwischen den Polen des Unwirklichen, zu dem seine religiöse Melancholie hinstrebte und des Wirklichen, auf dem seine körperliche Existenz beruhte und an das ihn seine Schwerfälligkeit fesselte.

Seine eminente Vernünftigkeit erkannte in der Schönheit auch etwas objektiv Existierendes (una cosa veramente existente) und suchte nach Formeln für diese Einsicht. Denn es war lächerlich, ein Urteil aufzustellen, das man nicht begründen konnte. Den ersten Versuchen des Künstlers, das Wesen der Schönheit theoretisch zu erfassen, gab der Verkehr mit Winckelmann, zumal die durch ihn angeregte Lektüre klassischer und neuerer Autoren die Richtung. Die spekulativen Gedankengänge der „Betrachtungen" sind das unerfreulichste und unfruchtbarste, was sie geleistet haben. Anfänger im Denken sind öfters in ihren Abstraktionen rigoroser und dem Tatsächlichen gegenüber unbarmherziger als Reife, die ihre Reflexionen in der Erfahrung gesättigt haben. „Je abstrakter die Begriffe sind, desto leerer sind sie" sagt Baumgartens Nachfolger G. F. Meier. Mengs fehlte zudem der ruhige Rhythmus des Vortrags, der dem originalen Denken eigen ist. Er hatte zuviel gelernt und gelesen. Es ergab sich von selbst, daß er seine Gedanken den von seinen Landsleuten vertretenen Anschauungen anpaßte und die Schönheit mit der Vollkommenheit in einen Zusammenhang brachte. Freilich, war er der Frage in ihrer erkenntnistheoretischen Fassung, in der die Schönheit als „Vollkommenheit der undeutlichen Erkenntnis" formuliert erschien, nicht gewachsen. Ihm

stellte sich das Verhältnis einfacher, bildlicher, platonischer dar. Die Schönheit ist die stellvertretende Anschauungsform für das Vollkommene, das allein Gott zusteht. Die Schönheit ist eine Erscheinungsform, in der die Vollkommenheit sinnlich sichtbar wird wie der geschriebene Punkt auf dem Papier, das sichtbare Zeichen des gedachten mathematischen ist. Da die Welt der Wirklichkeit von unvollkommenen trüben Erscheinungen erfüllt ist, so war es die Funktion der Schönheit, die immanente Vollkommenheit eines Körpers aus allen hemmenden Zufälligkeiten heraus erkennbar zu machen. Damit fand Mengs den Übergang vom philosophischen ins künstlerische Denken, wenn er der Schönheit — er substituiert ihr dann den konkreten Begriff der Kunst — die Aufgabe der klärenden Vereinfachung des Naturbildes zuerteilt. Dieser Gedanke war ein Element seiner Kunsttheorie und Kunstpraxis und trat aus seinen schriftlichen Äußerungen immer wieder klar hervor. „Die Natur ist in allen ihren Werken so verwickelt, daß man weder die Art, wie sie hervorbringt, noch die wesentlichen Teile unterscheiden kann. Die Malerei aber reinigt die Gegenstände von allem, was ihrem Charakter nicht wesentlich ist nach Maßgabe der Idee, welche sie dem Beschauer davon geben will (10). Die Dinge, von denen der Mensch eine von der Erfahrung abstrahierte klare Vorstellung hatte, waren die geeigneten, dem Intellekt Gefallen zu bereiten. Im Unterscheiden, Aufteilen, Erkennen des Besondern und Hauptsächlichen einer Erscheinung bestand die Befriedigung des künstlerischen Intellekts. „Dare una idea chiara delle buone e gradevole qualità delle cose“ (10): so lautete die feste Formel der Schönheitsbestimmung. Damit traf Mengs auf den Nerv des künstlerischen Grundgefühls der Zeit. Reynolds — der Abstand der Persönlichkeiten bemißt die Breite der Gemeinsamkeit ihrer Anschauung — hätte ihm beigepflichtet. „Da des Malers Auge imstande ist, zufällige Mängel, Auswüchse und Unförmlichkeiten der Dinge von ihrer allgemeinen Gestalt zu unterscheiden, macht er sich eine abstrakte Vorstellung von ihrer Form, die vollkommener ist als irgend ein Original. Er kommt in den Besitz jener Grundform, von welcher abzuweichen stets zur Häßlichkeit führt“ (3. Rede, 14. Dez. 1770). Darin lag der Keim zur Kunstauffassung Goethes.

Eine von allen philosophischen Spekulationen befreite Variante dieses Schönheitsbegriffes hieß: „La Bellezza non è altro che l'apparenza che spiega al nostro intelletto in un colpo d'occhio le piu

grate qualità“ (11). Das „in un colpo d'occhio“ ging auf das Anschauliche, der Schluß des Satzes auf das Sinnliche.

Wenn er das Wesen der Schönheit charakterisieren, die angenehmen Qualitäten in Musterbegriffen angeben wollte, nannte er das Einfache, das Einheitliche, das Zweckmäßige, die sich alle aus dem Begriff des Vollkommenen ergaben. Ein Beispiel: Unter allen Gestalten ist die runde die vollkommenste wegen ihrer Simplizität, denn sie hat nur eine Grundursache, nämlich die Erweiterung ihres eigenen Mittelpunktes (12). In der Beobachtung des Zweckmäßigen lag die Anerkennung des Potentiellen im Leben der Natur eingeschlossen. Hier lag wohl eine Reminiszenz an Leibniz vor, den Mengs gelesen. Die Vollkommenheiten können als die wirkenden Wesen der Natur angesehen werden, worunter diejenigen die vollkommensten sind, welche in ihrer Art den Pflichten ihrer Bestimmung das meiste Genüge leisten. Daher kommt es, daß auch das Häßliche in gewisser Absicht schön ist, wenn es auf seinem angewiesenen Ort den gehörigen Nutzen leistet (13). So weiß Mengs auch dem Häßlichen — freilich nur theoretisch — eine gewisse Berechtigung zuzugestehen, das sonst oft genug grade durch das „Vollkommene“ widerlegt schien. Man erspare uns Mißgeburten, lehrten die Ästhetiker (14).

Bedeutender war das Argument, daß die Vollkommenheit mit dem Reichtum und der Masse des Inhalts wachse. Vollkommenheit umfaßte viele Möglichkeiten (15). Die Kunst nahm zu, wenn sie die Vielheit der Natur in Einem zu vereinigen vermochte und in dieser Synthese zu etwas Neuem kam. Mengs konnte darauf eine Hauptthese des Eklektizismus gründen: Der Mensch kann durch die Kunst viel schöner dargestellt werden, als er wirklich in der Natur anzutreffen ist. Wo findet man großen Verstand, Tugend und schöne Proportionen des Körpers bei ein und demselben Menschen vereinigt! „All dies kann in der Malerei leicht ausgedrückt werden, wenn die Umrisse richtig und einfach, die Formen erhaben und groß, die Stellungen reizend, gefällig und alle Glieder schön bezeichnet sind, sodaß man auf der Brust den Mut, die Leichtigkeit in den Füßen, die Stärke in den Schultern und Armen, die Freiheit und Heiterkeit auf der Stirn, und in den Augenbrauen, den Verstand zwischen den Augen, die Gesundheit auf den Wangen und die Freundlichkeit auf den Lippen erkennen kann“ (16). Das künstlerische Regulativ bei dieser Anhäufung des Besondern und diesem

Vereinigen des Verschiedenen war die strengste Berücksichtigung des Wahren.

In die kunsttechnische Sprache übertragen, bedeutete das Verhältnis von dem zusammengesetzten Vollkommenen zum Wahren, den Gegensatz vom gewählten Idealen zu der Nachahmung. In die Antinomie dieser Begriffe ließe sich das Wesentliche der Mengs'schen Kunsttheorie und Praxis fassen. Das Adjektivum „zusammengesetzt" bekundet eine Auffassung, nach der die Schönheit in der Kunst nicht als gegebene Tatsache, sondern als ein mit Willen und Absicht zu erreichendes Resultat anzusehen war. Die ganze Energie des Künstlers ging deshalb in einem Arbeitsprozess auf; wie konnten die natürlichen Formen, die durch Studien und Beobachtungen festzustellen waren, in ihrem Anschauungswert erhöht und zu annähernder Vollkommenheit vereinfacht werden. Als künstlerische Leistung sprach man das Vermögen an, von einer bloßen Abschrift des Naturbildes zu einer Darstellung seines begrifflichen Inhaltes gelangen zu können. Die Kunstpädagogik stellte sich die Aufgabe, diese Arbeit dem Schüler durch künstlerisch technische Anweisungen zu erleichtern. Doch begann die Tätigkeit des Künstlers nach Mengs Programm mit der bloßen Nachahmung der Natur, die zwar keineswegs der schönste, aber der erste und notwendigste Teil der Malerei genannt wurde (17). Der Sinn des Wortes Nachahmung war nicht ganz einheitlich und einfach. Dem modernen Leser ist es in der Verbindung mit Winckelmanns Erstlingsschrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" noch geläufig; damals erinnerte man sich dabei eher des Werkes von Batteux, das in den vierziger Jahren in Leiden erschienen, dem deutschen Publikum seit 1751 in der Übersetzung von Schlegel vorlag: Les Beaux Arts réduits à un même principe (18). Das Prinzip, das hier als grundlegend für alle Künste erkannt wurde, war die Nachahmung der schönen Natur.

Der französische Verfasser hatte darin vornehmlich nur Gedanken, die den Zeitgenossen lieb waren und die die Künstlerpraxis billigte, in ein System gebracht. Er mochte von seinem Buche einen gewissen Einfluß auf die Künste erhoffen, wenn es ihm auf den Begriff Natur mehr als auf den Begriff Nachahmung ankam. Les Arts ne sont formés et perfectionnés qu'en s'approchant de la Nature, ils vont se rompre et se perdre en voulant la surpasser. Vor Diderot und Rousseau hieß Natur nicht viel mehr als „Wirk-

lichkeit". Nachahmung der Natur bedeutete Einhalten der rationalen Gesetzlichkeit und Beobachten der realen Richtigkeit der Formenwelt. Die Künste werden verfallen, wenn sie die Grenzen des Natürlichen überschreiten. Dieser Nachsatz enthielt eine Spitze gegen die zeitgenössische Kunst, in der das Regellose und Freie über das Maß des Erlaubten hinausging. Dagegen sollte man sich verwahren und an die von den Wissenschaften approbierten Gesetze des psychologisch Wahrscheinlichen und physiologisch Möglichen gewiesen werden. Deshalb konnte nach Batteux doch eine „dichterisch verklärte" Natur allein nachahmungswert sein. Der Künstler gab seine Gegenstände nicht nüchtern wieder, sondern umgab sie mit mannigfachen Reizen, die den genießenden Verstand zu angenehmen Vorstellungen von einer reinern Welt anregten. Die Natur sollte verschönert werden (embellir). Diderot und seinesgleichen machten sich über Batteux's beau idéal de la belle nature bald lustig und kritisierten ihn mit Witz. Die Natur empfanden sie als etwas viel Sinnlicheres, Geheimnisvolleres, Einfacheres, das einen unendlichen Reichtum an lebendigen Beziehungen in sich barg. Die Kunst sollte in der Natur das Zweckmäßig-Organische Funktionelle nachahmen. Diderot glaubte seine Kunstideale in den Genrebildern des Greuze verwirklicht zu sehen, die handelnde Menschen in mannigfaltiger Verwicklung und in wohlbedachter Abstufung nach ihrer Bedeutung für das Ganze darstellten und doch alle Effekte einer einfachen, natürlichen Annehmlichkeit des Gesamteindrucks berücksichtigten. Chardin, dessen intime anspruchslose Kunst noch lieber in Diderots Nähe gesehen wird, De la Tour, Liotard, Falconet u. a. waren seine Freunde. Die Nachahmung der Natur war für diese Künstler, die Auge und Empfinden an der unmittelbaren Natur schulten und für alles Bewegliche, Prickelnde, Lebendige empfänglich waren, mehr als ein Prinzip.

Im deutsch-italienischen Kulturkreis war die Batteux'sche Lehre bald andere Wandlungen und Deutungen durchzumachen berufen. Durch die kritische Tätigkeit Lessings und Herders wurde sie für die Literatur zwar belanglos und von dem leidenschaftlichen Originalitätsausbruch des „Sturms und Drangs" wurde diese pedantische Rechtlichkeit überrannt.

Für die Malerei aber blieb die Naturnachahmung die nicht zu leugnende Voraussetzung ihrer Existenz. Mengs qualifizierte ihre Bedeutung in diesem Sinn: „die wichtigste Eigenschaft der Ma-

lerei ist die Nachahmung solcher Dinge, die man in einem Moment auffassen und darstellen kann" (19). Nachahmung war in diesem Fall Übertragung eines Naturbildes auf eine Fläche nach den Gesetzen des Sehens und mit den Ausdrucksmitteln der Illusion. Mengs baute vor und warnte vor veristischen Irrtümern, wenn er weiter lehrte: die Natur nicht oberflächlich nachzuahmen, sondern die Wirkung des Vorbildes nachahmend hervorzubringen. „Die Malerei ahmte die in der Natur sichtbaren Erscheinungen nach nicht wie sie waren, sondern wie sie erschienen, wie sie erscheinen sollten oder mochten" (20). Wie Batteux war er auf Exaktheit und Korrektheit der Nachbildung bedacht, die durch überlegte Anwendung von Zeichnung und Kolorit zu erlangen waren.

Man war ganz allgemein ausserordentlich peinlich geworden in der Beobachtung des Modells. Es schien, als ob das Bewußtsein aus einer traumhaften, allgemeinen Ferne kommend der Natur wieder nahegerückt sei und sie mit nüchternem Auge und kurzsichtigem Verstand prüfen wolle. „Es war nötig, daß man die Dinge von Zeit zu Zeit sah, so wie sie waren und sich nicht durch jene falsche Größe täuschte, welche sie annahmen, wenn man sie undeutlich wie im Nebel erblickte" (Reynolds 7. Rede). Der Phantasie und ihrer Fähigkeit, selbsttätig untadelige Formen hervorzubringen, entzog man jedes Vertrauen. Das war die eigentümlichste unter allen Künstlermanieren der Aufklärungsperiode, wie der Maler sich in beengender Ängstlichkeit auf das Modellstudium verpflichtet fühlte, von dem ihn dann ein Drang nach dem poetisch Idealen allemal zu früh wieder hinwegriß. Es schien nicht möglich zu sein, eine einzige Form zuverlässig aufzuzeichnen, die man nicht mit eigenen Augen gesehen. So wünschte man auch das ganze Arrangement eines Bildes in realer Körperlichkeit, wenn auch in verkleinertem Maßstabe vor sich zu sehen, um es in den Proportionen, in Hell-Dunkel etc. richtig malen zu können. In den Ateliers wurde fleißig modelliert und die Historien, die man darstellen wollte, wurden als tote Theaterszene im erwünschten Lichteffekt im Ton gebildet. Man erhob dieselben realistischen Forderungen auch an sein Empfinden und behauptete, nichts malen zu können, was man nicht erlebt hatte. Der Schlachtenmaler mußte schon an Kämpfen teilgenommen haben oder sich während der Arbeit in seiner Einbildung mitten ins Getümmel hineinversetzen können (21). Das von Goethe überlieferte Kuriosum, daß ein einflußreicher Auftraggeber sich nicht ein Schiff

zu opfern scheut, um seinem Maler die Vorstellung von einer explodierenden Fregatte zu erleichtern, bezeugt, wie heikel auch der Liebhaber in seinen Ansprüchen auf Naturwahrheit sein konnte. Der betreffende Passus aus der Biographie Hackert's möge hier folgen: „Indessen war auch jenes kleinere Gemälde, die Verbrennung der Flotte vorstellend, angekommen und wurde im ganzen mit vielem Beifall aufgenommen; nur war Graf Orlow mit dem Effekt eines entzündeten und in die Luft auffliegenden Schiffes, welchen Moment man auf dem Bilde vorgeschrieben hatte, unzufrieden. Es war beinahe unmöglich, eine der Wahrheit eines solchen vom Künstler nie mit Augen gesehenen Ereignisses deutlich entsprechende Vorstellung selbst nach den besten Beschreibungen der Seeoffiziere zu geben. An diesem Moment mußte die Ausführung eine der größten Schwierigkeiten finden. Graf Orlow entschloß sich jedoch endlich, auch dieses Hindernis auf eine ganz eigene grandiose Weise zu heben und die wirkliche Vorstellung einer solchen Begebenheit durch ähnliches Auffliegen einer gerade auf der Reede vor Anker liegenden russischen Fregatte dem Künstler zu geben, wenn er sich anheischig machen würde, diesen Effekt mit eben der Wahrheit wie das Feuer auf dem Gemälde der Schlacht darzustellen" und dann nach Beschreibung des Schauspiels: „Aufmerksam auf den Effekt dieses Vorganges nach allen seinen Teilen retouchierte der Künstler nochmals das Gemälde zur völligen Zufriedenheit des Grafen Orlow".

Ebenso berichtet der famose Koch, wie diese Nachahmung in kleinen Verhältnissen zum täglichen Gebrauch gehandhabt wurde: die meisten Maler bedienen sich selbst zu dem elendsten Beiwerk der Waffen, Stühlen, Tischen, Bänken der Natur. Tischler und Handwerker müssen hierzu Modelle machen. . . . Kein Finger, keine Zehe wird ohne Modell gemacht. — Daher zeichnen die meisten dieser Maler richtig; in den einzelnen Teilen sieht man die Natürlichkeit, aber das ganze ist naturwidrig. Man wird heute mit Koch über solche Merkwürdigkeiten den Kopf schütteln und sich doch mit ihrer Tatsächlichkeit abfinden müssen. Sie sind ein Symptom jener Naturnähe des Sehens, wo das Auge sich am Objekt festklammert und das Einzelne vor dem Ganzen erkennt.

Der Gegensatz spricht stark, wenn man dann denselben Künstler sich bemühen sieht, seine Werke über das Richtige hinaus zu verschönern. Der wahre Künstler blieb nämlich nicht bei der Nach-

ahmung stehen, da er wußte, daß man in der Natur fast nichts kopieren könne wie man es sieht (22), und der Kenner zog den Künstler, der ihn in eine höhere Welt führte, jenem, der in spitzen Pinseleien die Natur treu abbildete, vor. Die Nachahmung hatte eben nur als notwendigste Vorarbeit zu gelten. „Durch die treueste Nachahmung der Natur entsteht noch kein Kunstwerk, aber in einem Kunstwerk kann fast alle Natur erloschen sein, und es kann noch immer Lob verdienen." Das war, von Goethe ausgesprochen (1799) der vollständige Ausdruck dessen, was Mengs als erstes Thema seiner Lehre gern unterstrich. Eben in seiner Schule waren jene Elemente herangebildet worden, gegen die Koch polemisierte.

Mengs bediente sich des schon bekannten Prinzip der Wahl, um seine Kunst zu jenem Grad des naturentfremdeten Idealen zu erhöhen, der ihm wünschenswert erschien. Batteux und andere hatten die Naturverschönerung schon empfohlen. Im Embellir der französischen Schule schien sich aber Dichtung und Annehmlichkeit zu einem Schönen zu einen, das noch einen Abglanz von der farbigen Atmosphäre des Rokoko auf sich trug. Umso ernster und gewissenhafter nahmen die Deutschen von Winckelmann bis Carstens die Lehre von der Wahl auf, besonders Mengs, der sich darin erst ganz in sein künstlerisches Wollen hinein versetzt fühlte. „Die Nachahmung kann nichts Schönes hervorbringen ohne Wahl" (23). Um von dem Wesen jener Vollkommenheit die in der Schönheit offenbar wurde, etwas zur Wirkung zu bringen, mußte der Künstler von der Erscheinung das Individuelle abstreifen und das Generelle allein beachten. Wahl bedeutete jene sichtende, ordnende Tätigkeit des Kunstverstandes, die aus der Gesamtheit der Bildvorstellungen und Formerinnerungen die Einheiten aussuchte und sie dem Ausdruck einer vorschwebenden Idealbildung dienstbar machte. „Denn der Mensch besaß keine Vollkommenheiten, aber die Freiheit zu wählen (24). Durch die Wahl allein konnte er sich über empfangene Natureindrücke zu den vorgestellten Vollkommenheiten emporarbeiten.

Mit Geschick und Geschmack wählen konnte aber nur wer einen reichen Schatz lebendiger Erfahrungen und Beobachtungen mit sich herumtrug. Der Künstler war von unermüdlichem Fleiß und notierte in allen Situationen, wo er stand und ging mit scharfem Blick jedes Schöne und Gefällige, was ihm begegnete: Auf dem Spaziergang die besondere Linie einer Höhe oder die

anmutige Windung eines Flußlaufes, in Gesellschaft der Menschen jede Geste, die ihre Funktion mit schönem Ausdruck erfüllte. Eine unerschöpfliche Fülle des Gesehenen erlaubte ihm die überraschendsten Kombinationen von auserlesenen Formen und Zügen und die Schönheit eines Bildes konnte durch Verbindung des Passendsten, was in der Natur nur einzeln anzutreffen war reizvoll vermehrt werden". So war die Erfindung im genauesten Verstande wenig mehr als eine neue Verbindung derjenigen Bilder, die vorher eingesammelt und im Gedächtnis aufbewahrt werden. (Reynolds 2. Rede.)

Daß ein reines Formgebilde plötzlich aus der ahnenden Phantasie als eine Vollendung ans Licht treten könne, bezweifelte man. Eine mit Fleiß gewählte, in harter Kopfarbeit gewonnene „Schönheit" wurde höher gewertet als eine intuitive, die wie Aphrodite dem Elemente rein und unberührt entstieg. Wie man auch das Kunstvoll-Überlegte einer Maschine mehr zu bewundern geneigt war als den Witz ihrer Erfindung.

Wer wie Mengs dem Abstrakten und Allgemeinen zuneigte und zudem etwas langsam war, empfand es als lästig, aus den unendlichen, blitzend rasch wechselnden Bildern der Natur das Bleibende aufzufassen und in ebenso schneller Gedankenarbeit kombinieren und nachahmen zu müssen. „Wollte jeder in der Natur selbst das Beste und Schönste aufsuchen, so waren viele Hindernisse zu übersteigen. Weit leichter war der Weg, auf dem man die Werke anderer (die die Arbeit schon geleistet) nachahmte (25). Man konnte statt der Natur die Kunst, die eine vorbildliche Wahl bleibender Schönheit getroffen, studieren. Damit hatte Mengs eine Lösung gefunden, die, zumal Winckelmann damit vorangegangen war, einfach und selbstverständlich erschien, praktisch aber für die Kunst ungemein verhängnisvoll wurde. Diese Anweisung konnte so interpretiert werden, daß man von der künstlerischen Arbeit der Vorahnen Nutzen ziehen und die überlieferten Seh- und Stilformen als etwas anerkannt Absolutes weiterbilden oder umarten konnte, ohne die eigenen Resultate jedesmal vor der Natur prüfen zu müssen. Die Verpflichtung, die man sich dem Vorbild gegenüber auferlegte, schien vor Verirrungen dabei genug bewahren zu können (26).

Diese Auffassung von der Nachahmung der Kunst war ein lebendiger Inhalt im Vorstellungskomplex der Gebildeten. Wenn Winckelmann für die Nachahmung der Antike eintrat, so lag für

seine deutschen Zeitgenossen der Bedeutungsakzent auf Antike nicht auf Nachahmung. Mengs, sein treuester Gefolgsmann, erzog die ganze Künstlergeneration zu dem einstimmigen Urteil: daß die Kunst der Antike die reinste Auswahl der Formen aus der Natur darstelle. „Die Griechen hatten aus der Natur das Notwendigste und Schönste gewählt und alles überflüssige und unnütze hinweggelassen" (27). Sie hatten schon eine Form gefunden, die für die Nachwelt das bedeutete, was die Natur für sie selbst bedeutet hatte. „Nur die Antike besaß die richtigen Maße und Formen; diese mußte man studieren und hatte man sie erkannt, so fand man sie auch in der Natur" gesteht Tischbein. Der antike Kunstgenuß hatte aus freier Naturerkenntnis eine Form gefunden, die dem Bestreben der Aufklärer, durch rationale Wahl aus der Erscheinungswelt die Urformen heraus zu destillieren, außerordentlich entgegenkam. Von nun an wurde es Axiom, daß die Beherrschung der antiken Kunstformen eine höhere Stufe künstlerischer Gesinnung repräsentierte als das Studium der Natur. Das Formale in der Kunst wurde für längere Zeit (über Carstens hinweg bis in die Cornelianische Epoche hinein) durch einen Anschauungsakt zweiten Grads gewonnen. Die Natur wurde in ihrer unmittelbaren Bedeutung für die Kunst entwertet.

In Diderots Bewußtsein zeichnete sich dieser Vorgang in seinen wahren Proportionen, die er nicht ohne Schärfe preisgibt: Reformer la nature sur l'antique c'est suivre la route inverse des Anciens, qui n'en avaient point; c'est toujours travailler d'après une copie (28).

In der täglichen Praxis kam die direkte Nachahmung der überlieferten antiken Kunstschätze nur etwa für die Zeichnung und Draperie in Betracht. Es war aber dem wählenden Künstler, wenn er einmal an den Formen der Antike geschult war, nicht durchaus daran gelegen, in jedem Falle Entlehnungen nur dort vorzunehmen. Die neuere Malerei kannte ebenfalls schöne Beispiele einer klugen Wahl und war reicher an Stilvarianten, durch deren Nachahmung man einem Stoff oder einem Liebhaber gerecht werden konnte. So füllte der Maler sein Gedächtnis mit den Bildern berühmter Meister und sein Bewußtsein mit den Regeln ihrer Manier. „Eine Seele, die sich von den gesamten Schätzen der alten und neuen Kunst bereichert hat, wird nach dem Maße der Menge von Ideen, die sorgfältig gesammelt und ganz verdaut sind, weit erhabener und fruchtbarer an Hilfsmitteln sein." (Reynolds 7. Rede.) Wer

den Ehrgeiz hat, wie Raffael zu werden, muß machen, was er getan hat: Von Vielen wählen. Ganz ähnlich lautet ein Zeugnis aus italienischen Künstlerkreisen. Der jüngere Crespi (29) schrieb an Bottari (1751): „Il mio padre Giuseppe Crespi soleva dire: che bisogna che la mente di un pittore sia una galleria e che uno non poteva mai riuscire uno grande in cotal arte quando non abbia nel dipingere dinanzi alla fantasia come se le vedesse le maniere dei valentuomini che abbia profondamente studiate." In Italien hatte man sich übrigens schon früh eine Idealvorstellung von einem Kunstwerk gemacht, das den Stil der vier größten Meister des Landes berücksichtigte: einer Darstellung von Adam und Eva. Der Adam von Michelangelo gezeichnet, von Tizian gemalt, die Eva von Raffael gezeichnet und von Correggio gemalt (Malvasia).

Das Auge des Malers war schließlich mit immer wiederkehrenden Formeln gesättigt und reagierte auf Natureindrücke nur mehr mit Bilderinnerungen. Die Nachweise dafür wären zahlreich. „Sobald meine Kenntnisse in den Bildern zunahmen", erklärt Tischbein (30), „lernte ich auch die Natur betrachten". Einen richtigen Begriff von dem Maße, in dem dies mittelbare Sehen in „Bildern" der Allgemeinheit eigen war, bekommt man, wenn man sich vergegenwärtigt, daß sich solche Erinnerungen auch bei Goethe einstellten. „Einige Mühlen zwischen uralten Fichten über dem schäumenden Strom waren völlige Everdingen." „Auch alles was hin und her wandelt erinnert einen an die liebsten Kunstbilder. Die aufgebundenen Zöpfe der Frauen, der Männer bloße Brust und leichte Jacken; die trefflichen Ochsen, die sie vom Markt nach Hause treiben, die beladenen Eselchen, alles bildet einen lebendigen, bewegten Heinrich Roos." (Aus der italienischen Reise.) Wieder ist es Diderot, der darüber reflektiert: „Il semble que nous considerons la nature comme le resultat de l'art" (31).

Es war also nicht Mengs Eigenart, daß er wählte, sondern wie er wählte. Indem er Raffael und Correggio nahezu als einzige Vorbilder gelten ließ, gab er dem Geschmack seiner Leser, der in abgestimmten sanften Empfindungen sich befriedigte, die Richtung ins Grössere, Heroische.

Der Nachahmung der Kunstwerke auferlegte er doch einige Reserve. „Wenn man die Werke der Großen nicht mit eben der Mühe studierte wie jene die Natur, würde man nie zur Kenntnis der Grundursachen und Regeln kommen (32). Das vernünftige

Urteil sollte immer entscheiden, wieweit eine Nachahmung gehen durfte, um auf jener erwünschten Grenze zu bleiben, wo das Vorbild (dem Kenner merklich) noch durchschien und die Art der Nachahmung doch original blieb. Nur was man der eigenen Absicht gemäß umzuformen wußte, konnte eine glückliche Nachahmung genannt werden.

Der Inhalt der Wahltheorie war schon von anderer Seite unbewußt auf einen Satz reduziert worden, der sich wie ein Motto anhörte: „Sehen, wählen, verschönern sind die Stufen des klugen Beobachters für die Erweiterung der Kunst" (Hagedorn).

Die Sorgfalt, die man auf eine gute Wahl verwandte, schien durch das hohe Ziel, zu dem sie führen sollte, gerechtfertigt: durch Verknüpfung geteilter Vollkommenheiten zu jenem Idealen zu gelangen, das man als das Edelste in der Kunst verehrte. Im Idealen steigerte der Maler seine Kunst der Täuschung bis zum Ausdruck dessen, was nur in der Vorstellung möglich schien. Deshalb konnte Mengs auch sagen, daß es nur von der Phantasie nicht vom Auge erkannt werde. Um zu wissen, worum es sich da handle, sollte man sich an die Dichter wenden und viel Poesie lesen. Zur Nachahmung verhielt sich das Ideale wie die Seele zum Körper und Schönheit war allein in ihm möglich. „Durch dieses Wort drückt man überhaupt jedes Urbild eines Gegenstandes der Kunst aus, welches die Phantasie des Künstlers in einiger Ähnlichkeit mit Gegenständen, die in der Natur vorhanden sind, gebildet hat und wonach er arbeitet", lehrt das ästhetische Wörterbuch Sulzers (33). Auch das Ideal war an die Natur gebunden und durfte nicht neue und unmögliche Dinge hervorbringen, vielmehr nur aus solchen schönsten Teilen zusammengesetzt sein, die alle wahr und natürlich erschienen (34).

Die Stimmen, die innerhalb der geistigen Öffentlichkeit Deutschlands ähnliche Gedanken über die Kunst auszusprechen hatten, mehrten sich gegen die Jahrhundertwende. Die Lehre vom Idealen wurde mit wachsendem Pathos, auch mit vertiefter Bedeutsamkeit weitergegeben. Das erste Bestreben war, den Begriff weiter und weiter zu fassen und ihn vom materiellen Einzelfall loszulösen. „Das Ideal sollte nicht in allen Teilen der Gestalt besonders statthaben, sondern nur allein vom Ganzen gelten. Es war bloß zu verstehen von der höchst möglichen Schönheit (Winckelmann) (35). Das idealisch Wahre konnte nur dichterisch sein. „Nur Menschen

von großem Genie waren vermögend ideale Formen zu bilden, die an Fürtrefflichkeit die in der Natur vorhandenen übertrafen" (Sulzer) (33). Erfreulich und schön war, daß alsbald solche Männer von Genie auf deutschem Boden erwuchsen, die die Gebote dieser Idealität zu erfüllen imstande waren und in ihrer Kunst (die freilich die Dichtkunst, nicht die Malerei war) solche hohe Gedanken sinnlich verkörperten. „Um hierzu zu gelangen, bedurfte der Künstler eines tiefen gründlich ausdauernden Sinnes, zu dem aber noch ein hoher Sinn sich gesellen mußte, um den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten darstellenden Moment zu finden und ihn also aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben." (Goethe.)

Ideen sind Spiegelungen von tief in Zeitinstinkten, vielleicht auch im Metaphysischen wurzelnden Gefühlen und Stimmungen der Allgemeinheit. Die Welt des 18. Jahrhunderts hatte sich von Anfang an in einer mittlern, unverbindlichen Atmosphäre wohl gefühlt, in deren Dunst sich die Gegensätze der Interessen neutralisierten und alle Lust- und Unlustgefühle bis zur Indifferenz verallgemeinerten. Wo sich das Bewußtsein des Intellektuellen ans Licht rang, erschienen ihm erst nur die Umrisse der Dinge als Begriffe, die abstrakt, leer und weit waren, an denen das Denken aber als dem einzig unbedingten, greifbaren des Daseins sich festklammerte. Diese Begriffe verlebendigten sich erst zu Ideen, als sie sich mit sinnlichem Leben erfüllten und sich mit aller realen Tatsächlichkeit und Erfahrung verbanden. Das war der Fall, als die schöpferischen Phantasien im Menschen den Eindrücken von aussen entgegenkamen und die nebelhaften Allgemeinheiten zu konsistenten Formen verarbeiteten.

Der Idealismus des Mengs war von jenem halben abstrakten Charakter, der das Einzelne verallgemeinerte, ehe er das Ganze begriffen. Entgegen der Äußerung Winckelmanns, daß das Ideale nicht auf einzelne Teile gedeutet werden dürfe, lehrte er einen Satz, es sei doppelt geartet und könne sich auf den Inhalt oder auf die Ausführung beziehen. Im zweiten Fall bestand das Idealisierende darin, daß das primitiv handwerkliche der Ausdrucksmittel der Zeichnung, des Kolorits zu einer auf künstlerischem Wissen gegründeten Regel umgebildet und veredelt wurde, so daß die in ihnen latenten Wirkungsmöglichkeiten alle herausgeholt werden

konnten. Ein Bild konnte in der Erfindung ideal sein und in Zeichnung oder im Kolorit doch bloß nachahmend bleiben. Das Ideale in der Zeichnung etwa eines bewegten Gewandstückes bezog sich aber darauf, daß alles Zufällige der Form ausgemerzt wurde, daß die Falten nicht der Wirklichkeit, wie sie am Modell natürlicherweise fielen, nachgebildet, sondern den Zwecken der Gesamtbewegung gemäß umgeformt und in ihren Funktionen bloßgelegt wurden. Tizian besaß im Kolorit das Ideale, weil er den immanenten sinnlichen oder symbolischen Ausdruckswert der Farbe empfand und darnach die Effekte bis in feinste Nuancen berechnen und erwählen konnte. Ideal hieß aus der Technik eine Kunst machen. Als Erfolg ergab sich, daß das Kunstwerk den Eindruck der übernatürlichen Schönheit hervorrief.

Diese Auffassung vom Idealen hatte ohne Zweifel ästhetische Merkmale. Sie räumte der Technik ihre eigene Gesetzlichkeit ein. Nur lag die Gefahr nahe, daß allzuviel schöpferische Energien in diesem Umwertungsprozeß des Könnens in ein Wissen aufgewandt wurden. Schließlich wurden der Zeichnung und dem Kolorit mit aller Bedachtsamkeit und Berechnung die letzten Effekte abgerungen und das fertige Bild blieb doch tot, wenn der zündende Funke des lebendig Schönen, der aus den Tiefen des menschlichen Herzens aufblitzen mußte die Regel nicht beseelte (36). Als Ersatz dafür war dem Künstler freilich der Gechmack gegeben, der als ein innerer Sinn die Wahl des Schönen beeinflussen und die richtige Anwendung des Gelernten begünstigen konnte. Er war ein Instinkt, die Kenntnis der Regeln durch Gefühl, und ersetzte also die bewußte Denkmechanik. Der Geschmack durfte nie Willkür des Einzelnen werden, denn er erwies seine Delikatesse nicht in den Freiheiten, die er sich erlaubte, sondern in der Geschmeidigkeit, mit der er sich den Zügeln der Raison fügte. Reynolds warnte seine Schüler eindringlich vor den Gefahren des freien Geschmacks (37), daß sie nur nicht dem Genie vertrauend die Regel verleugneten und in nachlässigen Improvisationen das Geschmackvolle suchten. Geschmack sei die Kunst, das von den alten Meistern Entlehnte nach den vorhandenen Schulgesetzen zur einheitlichen Wirkung zu verschmelzen. Mengs, obwohl er sich gelegentlich gegen Reynolds Theorie erklärt hatte, fand sich auch darin in erfreulicher Übereinstimmung mit dem Akademiker. Das Ideal nannte er das erste Produkt eines guten Geschmacks, weil dieser wie ein Regulativ bei

der Wahl wirkte und in einem Werke das Nebensächliche in seinen Beziehungen zur Hauptsache am besten abzustimmen wußte. „Wenn in einem Gemälde alles auf einerlei Art gezeichnet war, so pflegte man zu sagen, der Künstler habe gar keinen Geschmack gehabt, weil er nicht das Malerische und Unterscheidende herausgearbeitet, sodaß sein Werk ohne Ausdruck und Wirkung blieb“ (38). „Der Geschmack war wohl eine besondere Distinktion des Künstlers, aber er übertrug sich auf sein Werk und übte hier seine eigene Wirkung auf den Liebhaber aus.“ Man verglich den Geschmack in den Künsten dem Geschmack des Gaumens und gab damit nicht nur eine metaphorische Erklärung des Wortes, sondern zugleich Andeutungen wie man den Geschmack wünschte. „Da dem Menschen nichts gefällt, was ihn nicht rührt, so kann ihm auch keine Art von Speisen Vergnügen machen, wenn kein herrschender Geschmack darin ist“ (39). Das „Rührende“ des künstlerischen Geschmacks sollte ein gedeckter moderierter Reiz sein. Das Kunstwerk mußte natürlich eine starke Wirkung auf die Sehnerven ausüben, wenn es gefallen wollte, durfte jedoch dieselben nie so anspannen, daß sie beleidigt wurden. Die Effekte waren so zu verteilen, daß sie allemal die Augen anlockten und in einer angenehmen kontinuierlichen Aufmerksamkeit erhielten. Der Geschmack bestand nicht nur in einer geistvollen Wahl des Wirksamen, sondern auch in einer gewissen leichten Art der Arbeit. „Der beste Geschmack, welcher aus dem Studieren der Natur entstehen kann, ist der Mittlere, denn dieser gefällt allen Menschen“ (39). Er schärfte keine Reize so zu, daß nur individuelle Liebhaberei sich daran ergötzen konnte, wurde auch nie so matt, daß er nicht ein ungeübtes Auge immer noch angeregt und geweckt hätte. Ein geschmackvolles Werk verbreitete, wo es sichtbar ward, ein süßes mildes Behagen.

Correggio wurde als Beispiel des guten Geschmacks namhaft gemacht. Denn er vereinigte mit dem Wahren und Großen eine gewiße Eleganz, die man zu Zeiten des Mengs als besonders geschmackvoll empfand. Seine Formen bekamen dadurch den reinlichen bestimmten Charakter, der alles Insipide, Indifferente vermied. Ein halbes Jahrhundert vor Mengs hatte noch als geschmackvoll gegolten, daß man mit unnachahmlicher Indifferenz auf der Leinwand ein farbiges Weltenspiel improvisierte, das ein verwöhntes Auge durch jenen Charme, der aus dem Handgelenk kam, entzückte. Solchen Arbeiten wurde aber von den Akademikern der

Vorwurf gemacht, daß sie mehr geschmackvoll als vollendet wären. Das Gefällige sollte erst ein Recht haben, wenn das Korrekte tadelfrei und fertig vorhanden war. Sulzer, der so viele Ansichten des Mengs aufnahm und verbreitete, nannte den einen geschmackvollen Künstler, der jedem Gegenstand, den er bearbeitete, eine gefällige oder der Einbildungskraft sich lebhaft darstellende Form zu geben wußte. Der Geschmack, der zu Verstand und Genie hinzukam, machte den Künstler erst aus (40). Als das Gefällige wurde jene reizvolle Wirkung umschrieben, die von dem Mannigfaltigen, dem Harmonischen, dem Anmutigen ausging.

Wenn Mengs einer Erscheinung das Zeugnis ausstellen wollte, daß sie tote Dinge auf unerklärliche Weise verlebendigte, dann nannte er sie: die Seele dieser Dinge. Das galt von der Schönheit, von dem Ideal und nun auch von dem „Mannigfaltigen", von dem das Auge einen ähnlichen Reiz wie von einer Bewegung empfing. Einer einzelnen Form fehlte das Kontinuierliche, nur viele und abwechselnde Formen untereinander, die uns die Vorstellung von Starrheit und Beständigkeit benahmen, waren lebendig. „Eine bloß gerade Linie auf dem Papier erregt unsere Aufmerksamkeit nicht, hingegen viele, wenn sie ein gewisses Verhältnis zueinander haben, fesseln uns und werden mit Vergnügen betrachtet" (41). Mengs kam es also, wenn er das Mannigfaltige in der Malerei zu berücksichtigen empfahl, auf einen Bewegungsreiz an, den man halb als Lockmittel vor dem ahnungslosen Auge spielen ließ. Er mochte den Eindruck haben, daß mit einer verstandesmäßigen Elektion des Wirksamsten mehr dem Kunstideal als dem Publikum gedient war, das nun entschädigt werden sollte. Es war keine unehrliche Berechnung im Spiel, denn Mengs stand ja persönlich der Tradition außerordentlich wohlwollend gegenüber, wenn sie ihn in ihre Künste der zarten Licht- und Farbeneffekte einführte. Wie dankbar erwies er sich allezeit Correggio gegenüber.

Mannigfaltigkeit, Abwechslung, Beweglichkeit waren die aufreizenden Elemente, die mehr noch als die Kunst, das Leben der Gesellschaft zu Anfang des 18. Jahrhunderts dirigierten, die sich nie anders als in einem Taumel von Festlichkeit, Unterhaltung und Abenteuerlichkeit befriedigt zu fühlen schien. Demselben mondänen Bedürfnis waren Dichter und Künstler gleicherweise dienstbar. In einem Gemälde sollte man soviel Mannigfaltiges und Abwechselndes häufen dürfen, als es der dargestellte Gegenstand

irgend erlaubte. Eine einzelne Figur bot einem feurigen Geiste nie Unterhaltung genug. Man konnte sich auf die Natur berufen, die in ihrer unerschöpflichen Vielfältigkeit im Kleinsten wie im Großen dem Künstler das Reizende der Abwechslung in Form und Farben täglich neu vorführte und dem Theoretiker erlaubte, daraus eine Regel zu machen. „Die Gestalten der Farben der Pflanzen, Blumen und Blätter, die Malereien auf den Schmetterlingsflügeln, Muscheln schienen kaum eine andere Absicht zu haben, als das Auge mit Vergnügen und Mannigfaltigkeit zu unterhalten" (42). Hogarth, der so schrieb, fand noch ein anderes Bild, um seinen Leser für die Effekte des Mannigfaltigen zu interessieren. „Die vielen wellenförmigen Lagen der natürlich untermischten Locken ergötzen das Auge mit dem Vergnügen des Nachforschens, besonders, wenn sie von einem sanften Winde bewegt werden (42). Das Mannigfaltige kam überhaupt am lebhaftesten zur Wirkung in der Form des verschlungenen Verwickelten, das das verfolgende Auge zur Entwirrung reizen sollte, wie ein Rätsel den Verstand ganz gefangen nimmt und nicht eher zur Ruhe kommen läßt, als bis er die Lösung gefunden. Das natürlichste und einfachste Sujet konnte dadurch schön und bedeutend werden, daß es interessant wurde. Für Mengs und seine Freunde hatte das Mannigfaltige den besondern Sinn, den Verstand des Betrachters inhaltlich zu fesseln und zu beschäftigen. Denn nicht nur das Auge sollte angenehm unterhalten, sondern der begleitende Verstand zur Mitarbeit und Vertiefung in den Gegenstand angeleitet werden. Die Abwechslung der Vorstellungen und Empfindungen galt auch Sulzer als ein natürliches Bedürfnis des zu einiger Entwicklung gekommenen Menschen zu sein (43). Und die Kunst bemühte sich durch eine Summe inhaltschwerer Allegorien dieses Bedürfnis zu befriedigen. Deshalb meinte Winckelmann, daß ein Gemälde desto rührender sei, je mehr Unerwartetes es enthalte.

Im allgemeinen war das Empfinden und Denken dieser aufgeklärten Künstlerästheten aber auf Sammlung und Vereinfachung des Verschiedenartigen gerichtet und suchte unter der Kontrolle des Maßvollen im Mannigfaltigen eine Einheitlichkeit zu betonen. Wie es sich beim Variabeln sonderlich auch um die Pflege und Entfaltung aller künstlerischen Manieren, die die Geschichte hervorgebracht, handelte, so mußte man darauf bedacht sein, das Viele und Widerstrebende zu verschmelzen und zu vereinigen. Das Man-

nigfaltige war wie die Unterordnung zur Einheit nötig, da es in der künstlerischen Verwicklung der Nebendinge bestand, die sich zur Unterstützung der Hauptsache im Bilde vereinbarten. Der Begriff hatte nicht mehr den Sinn, daß durch viel Dargestelltes (Figurenknäuel, reiche Zimmereinrichtung, vielumfassender Landschaftsprospekt) eine reizvolle Bewegung auf der Fläche entstehen sollte, sondern die neue Bedeutung, daß diese Bewegung als Funktion der Klärung und Übersichtlichkeit ausgenutzt werde. Das war Hagedorns Ansicht, der nur mehr von einer „der Einheit zustimmenden Mannigfaltigkeit" sprach. Mengs führte die Bewegung im Bilde so, daß die schönsten Teile dadurch gleichmäßig offenbar wurden, indem er den Blick, ehe er sich an einer Einzelform gesättigt hatte auf unmerkliche Art zu der nächsten lockte. Er warnte vor dem Fehler, den so viele begingen, die nur die einen Partien herausarbeiteten, und die andern halb verschwinden ließen (45). Das war eine Korrektur an dem zeitgenössisch Üblichen, das eine gewisse Zuspitzung der Handlung zumal im Historienbild bevorzugte und die Hauptsache recht eklatant im Lichte aufleuchten ließ. Das „Mannigfaltige" sollte sich nicht mehr als ein Selbstzweck der Darstellung entfalten, sondern die Gleichwertigkeit aller bedeutenden Bildteile durch eine gut geführte Bewegung augenscheinlich machen und alles Nebensächliche geschickt auf eine Linie bringen, die in der allgemeinen Bildharmonie schön ausklang.

Die Harmonie im Bilde war eine solche Übereinstimmung der Teile in Ansehung der Größe, die keinen derselben zum Nachteil des andern oder des Ganzen merkbar machte (46). Sie war das völlige Wahrwerden eines abgerundeten, klaren Ausgleichs aller Bildelemente unter sich. Harmonie verhielt sich zur Mannigfaltigkeit vielfach ähnlich wie das Ideal zur Nachahmung und bedeutete für das empfindende Auge das, was das Ideal der anschauenden Vernunft war. Früher hatte man sie als das Tout-Ensemble bewundert und eine Einheit im Ganzen genannt, die, wie die Tonart in einem Musikstück, dem vollendeten Bilde zugrunde liege.

Mengs bestimmte das Harmonische auch als das, was zwischen allen Extremen liege und versuchte bisweilen dafür eine Gesetzlichkeit in Zahlen aufzudecken. Harmonie gehöre zu jenen Dingen, die man in Maße einteilen könne, sei es der Zeit, der Quantität oder der Ausdehnung (47). Es lag ihm aber durchaus fern, sie in einer renaissancistischen Äquivalenz der Bildgrößen allein suchen

zu wollen. Wenn er auch die Symmetrie im allgemeinen zu beachten lehrte, so verwahrte er sich doch gegen die Auffassung, daß man die Teile nun über- oder gegeneinander in senkrechter oder wagrechter Richtung anordne. Die Harmonie dürfte nie, hieß es besonders in spätern Jahren, auf Kosten des Lebendigen übertrieben werden und sie wäre in dem angenehmen Zusammenklingen der Farben im Hell-Dunkel besonders anzutreffen und zu suchen.

Die Harmonie, wie sie Mengs empfand, war überhaupt nicht eine Eigenschaft des Kunstwerkes, auf die man den Finger legen konnte und die man aufteilen konnte in ein Wie und ein Was. Sie lag wie ein Abglanz über dem Bilde, der den Beschauer blenden sollte. Das Gemälde, das Resultat vielen Kopfzerbrechens und mühevoller Arbeit, trat ihm im fertigen Zustand wie eine Vision entgegen und nahm ihn ganz gefangen, daß er sich in seine Schönheiten bewußtlos versenkte. Die Harmonie war einfach das große Geheimnis der Übergänge, die alle Nähte verwischte und alle Brüche verschweißte. Sie war die große Sehnsucht des Mengs, dem sie als das Glück einer leichten Hand erscheinen wollte, die ihm fehlte. Er mußte sich zur Arbeit durch innere Überwindung zwingen und klagte deshalb, es wäre leicht von der Aufmerksamkeit in die Ruhe zu verfallen, aber sehr schwer und mit einem unangenehmen Gefühl verbunden, sich aus der Ruhe in die Aufmerksamkeit zu versetzen. Die Harmonie war das Zaubermittel, das einen über alles Schwere hinwegtäuschte. Er liebte es in Erinnerung an den Kunstgenuß von einem langsamen Wachwerden zu sprechen (48). In seiner ganzen Persönlichkeit machte er schließlich selbst den Eindruck eines Erwachenden, der das Bewußtsein schon erlangt, dessen Glieder noch im Bann einer süßen Schläfrigkeit gefesselt liegen. In diesem Zustand empfand er besonders sanfte Empfindungen (sensazioni moderate) als eine Wohltat. Sulzer meinte von der „Anmutigkeit", daß sie ruhigen und stillen Gemütern am meisten gefalle. Denn diese Anmut war gerade die Eigenschaft eines Gegenstandes, wodurch er im Ganzen betrachtet das Gemüt mit einem sanften und stillen Vergnügen rührte (49). Diese Grazie war nach Mengs jenes Unaussprechliche, das auch der höchsten Vollkommenheit und der reinsten Harmonie noch einen Charme zuzufügen wußte. Sie war das liebenswürdige Gemisch von etwas Selbstverständlichen und Gezwungenen, das jedermann entzückte, weil es jede noch so gekünstelte Bewegung als durchaus natürlich und zu-

fällig vorzutäuschen wußte. „Es war dem Künstler zur Pflicht gemacht, durch jegliche Art gefällig zu sein, ihr zu dienen (50). Ein Anonymus der „theoretische Abhandlungen zur Bildung des Geschmacks“ verbreitete, wußte am besten zu sagen, was alle Welt von der Grazie und der Anmut erwartete. „Auch über die ausschweifendsten Leidenschaften muß man einen gewissen Flor von Wohlanstand ziehen. Alles Angenehme, Sanfte, Reizende jeder Art Gemälde, wenn es im Anschauen eine gelassene Wohllust in der Seele verbreitet, macht Anspruch auf Grazie. Nicht die Richtigkeit der Zeichnung, noch ein leichter verblassener Pinselzug allein, sondern alles vereinigt, edel zusammengestellt, wohl gewählt, lieblich gefärbt, zärtlich verblasen mit Geschmack überdacht, das heißt Grazie.“ Die drei Vertreterinnen einer solchen gefallsüchtigen Schönheit waren die eigentlichen Göttinnen der Zeit, denen alle Welt und alle Kunst opferte.

Winckelmann und Mengs suchten das Anmutige zuerst an der menschlichen Figur. Le figure debbono aver movimenti moderati, facili, amorosi e piu umili che arroganti (51). Die Grazie war das Sichtbarwerden eines Gemütszustandes in dem Spiel der Muskeln. Wieder lag die Betonung auf dem Zurückhaltenden, Gedämpften ihres Wesens, durch das sie nirgends in die Augen fiel und doch in der feinsten Nebensächlichkeit still wirkte. In Worten wußte Mengs ein schönes Bild zu geben von der Anmut, wie sie ihm vorschwebte und wie er sie vielleicht nie gebilligt hätte. „Um jene Grazie im Bilde hervorzubringen und durch sie alle Sinne zu reizen, muß man dem Auge Mannigfaltigkeit vorführen. Sie wird ihm das Vergnügen des Neuen bereiten, das die eine Sache durch die andere vergessen läßt und ihm das Mißbehagen ersparen, das das Andauern eines Zustandes hervorruft. Sie wird das Merkwürdigste unter dem Mannigfaltigen hervorheben gleichwie wir es in einem Blumenstrauß wahrnehmen, wo eine Rose unter kleinen Blumen sich auszeichnet. Der Blick eilt von einer zur andern, freut sich an immer neuen Entdeckungen, von denen jede ihre natürliche Grazie an sich hat“ (52).

Als bald eine neue Generation sich breit machte, erloschen diese Lichtblicke des Graziösen, Anmutigen, Zierlichen. Statt Natürlichkeit hieß es jetzt Natur, statt Anmut Frische, und statt sanfte Milde Größe. Auf Carstens machte die Schönheit allein, solange ihr Größe und interessante Bedeutung fehlte, keinen Eindruck mehr.

b) Die praktische Kunstlehre.

Geistreiche Köpfe des 18. Jahrhunderts versuchten oft den gespannten, zwitterigen geistigen Verhältnissen ihrer Zeit mit einem schnörkelhaften Bonmot beizukommen, das wie ein Blitz die dunkle Situation beleuchten sollte und so konträr ihr Witz war, sie hatten mit ihren Antworten allemal recht, wenn sie nur einigermaßen von der grotesken Gegensätzlichkeit dieses Zeitalters berührt waren, das ein ernstes Dasein in heitern Episoden verspielte, tiefe Erkenntnisse in Aphorismen verfliegen ließ und alle seine reichen Schätze in kleiner Münze ausgab. Intelligente Dilettanten, die mit Interesse und Anteil die vielfältigen Unternehmen ihrer literarischen Umgebung verfolgten und sich über diese verschwenderische Fruchtbarkeit wunderten, nannten ihre Zeit un siècle d'inquiétude. Frivolere Kollegen, die selbst von einer expressiven Beweglichkeit des Geistes waren, enthoben sich ihres eigenen Wertes und spotteten über das siècle de sécheresse. Das kulturelle Dasein des 18. Jahrhunderts war durchwühlt von großen vulkanisch sich ankündigenden Gedanken, die unerhört frische Anregungen bringen wollten und alle im Menschen schlummernden Güter an die Oberfläche trieben; die aber, wo sie Tat werden sollten, in einer Flut von papierner Theorie und hergebrachtem Wissen erstarrten und in trägen bürgerlichen Widerständen dick wurden.

Man kann das 18. Jahrhundert auch ein Zeitalter der Erziehung nennen. Selten waren zu einer Zeit so viele große Begabungen und außerordentliche Talente in allen Ländern tätig, eine neue freiwerdende Gesellschaft geistig und menschlich zu bilden, ihre moralischen Triebe in richtige Bahnen des Guten und Bessern zu lenken und für ihr künftiges Leben die würdige Form zu finden. Gab es einen Philosophen, einen Dichter, einen Künstler, der sich nicht in den Dienst der höhern Absicht gestellt und tätig an einer allgemeinen Erziehung des Menschengeschlechts mitgearbeitet hätte. Und wieder war das Resultat eines so kühnen, in seinem Maßstabe das ganze Menschentum berücksichtigenden Unternehmens, dem soviel Tiefsinn und edler Enthusiasmus gewidmet wurden, unansehnlich. Eine trockene allgemeine Bildung wurde unter den aufgeklärten Menschen verbreitet und das Vertrauen zur Methode und zum Schulmäßigen, das die geistigen Kräfte zu fesseln begann, noch gefestigt.

Für den künstlerischen Nachwuchs hatte das zur Folge, daß Kunstpädagogen und Kunsttheoretiker für seine einheitliche Bildung, die die moralische und geistige Erziehung miteinschloß, allgemein besorgt wurden. „Der Künstler mußte allemal zuerst ein Mann von Verstand, ein weiser und guter Mann und hernach ebenso notwendig ein Mann von Geschmack sein“ (54). Dieser Satz Sulzers war in seiner ganzen Anlage interessant. Gaben des Verstandes und des Herzens werden hier als notwendige Eigenschaften des Künstlers vor dem Geschmack gefordert. Man hatte bemerkt (und Mengs beobachtete es wieder), daß zwischen den menschlichen und geistig-künstlerischen Qualitäten eines Mannes irgendwelche befruchtende Wechselwirkungen statthatten. Da jeder Mensch für dasjenige eingenommen war, was mit seinem Charakter am meisten übereinstimmte, hatten zum Beispiel jene großen Meister Raffael, Correggio, Tizian nichts dargestellt, was sie nicht selbst gefühlt hatten (54). Die rationalistische Logik erlaubte die Prämissen umzukehren und zu argumentieren: daß die Kunst dann groß und bedeutend werde (das war das hohe Ziel aller Erzieher), wenn man aus den Künstlern große Charaktere machte.

Mengs verfocht deshalb den Satz, der Knabe, der künstlerische Begabung verrate, könne nicht früh genug (prima d'aver volontà propria) dem Einfluß eines konsequenten Erziehungssystems ausgesetzt werden, das Verstand, Herz und Hand gleichmäßig und einheitlich ausbildete (55). Hagedorn pflichtete ihm durchaus bei. „Der kluge Künsler strebe von selbst früh der Bildung des Herzens wie der Vollkommenheit in derjenigen Kunst nach, zu welcher ihn außerordentliche Fähigkeit berufen hat“ (56). Von einem vollkommenen Künstler wurde Genie, Kenntnis und Fertigkeit gefordert. Die Kenntnisse hatten sich auf die Charaktere einzelner Menschen wie ganzer Völker, auf die sichtbare Natur und auf Kunstwerke und Künstler zu beziehen.

Ein solcher umsichtiger Plan konnte nur verwirklicht werden, wenn sich mehrere Kräfte in die Arbeit teilten und sich zu der hohen Aufgabe in einem geregelten organisierten Institut zusammenfanden. Die Akademie kam wieder zu ihrem Recht. Gerade in den sechziger und folgenden Jahren des 18. Jahrhunderts waren allenthalben in Deutschland und andern Ländern Kunstanstalten neu gegründet oder neu geordnet worden: in Berlin, Dresden, Leipzig, London, Madrid. Die Akademie war ein Ausdruck dafür,

wie man die künstlerische Gesamtleistung eines Volkes durch Methode und Regel zu heben hoffte. Sie diente der gewöhnlichen Begabung und schadete dem Genie, bemerkte Diderot. Das lag in ihrer Natur, da sie auf die Masse zu wirken und den breiten Durchschnitt erzieherisch zu beeinflussen hatte. Die Akademie sollte ein Milieu der Tradition und eine Einflußsphäre der guten Beispiele schaffen; deshalb gehörte zu ihren materiellen Voraussetzungen eine Sammlung von Gipsen nach den berühmtesten Antiken und eine Galerie neuerer Werke, die reiche Gelegenheiten der Wahl eröffneten.

Die akademische Erziehung hatte die doppelte Absicht, den jungen Maler in die Geisteswissenschaften einzuführen und ihn kunsttechnisch auszubilden. Die Liste der Disziplinen, in denen er sich umgesehen haben mußte, war umfangreich: sie umfaßte Philosophie, Geometrie (Perspektive), Architektur, Geschichte, Mythologie und selbst ein wenig Theologie. Die Malerei war eine universelle Sprache, die mehr noch als die Dichtung alles verständlich machen mußte. „Es war dem Maler die Pflicht auferlegt, aus den Schätzen seines Wissens große Historien geschichtsmäßig darzustellen, und dabei Sitten und Gebräuche der Völker genau zu berücksichtigen." Wenn er in Verlegenheit kam, sollte er sich an gelehrte Freunde wenden, deren er kaum entraten konnte. Hagedorn sah das Nachlesen als die tüchtigste Vorbereitung des Künstlers zur Darstellung der aufgegebenen Geschichten an, „um den glücklichsten Zeitpunkt zu wählen und die Einbildungskraft mit Bildern zu bereichern". Vielleicht war Rembrandt nur durch seine geringe Abkunft und Erziehung daran gehindert worden, sich der Wichtigkeit geschichtsmäßiger Umstände in der Beobachtung des Üblichen bewußt zu werden (57). Es war zu bedauern, daß er die historische Wahrheit in seinen Bildern oft verletzt hatte. Selbst Diderot kritisierte einen Maler, wenn er eine mittelalterliche Szene in römisch antiken statt gothischen Architekturen sich abspielen ließ: c'est une licence inutile. Die Gelehrten suchten jedoch dem Künstler mit Bildvorschlägen nach Kräften an die Hand zu gehen. Graf Caylus hatte die Gedichte des Homer und Virgil, die ihm an malerischen Szenen reich erschienen, in diesem Sinne durchgearbeitet und den Maler auf manchen, wie ihm schien, günstigen Vorwurf hingewiesen. Aus ähnlichen Bemühungen war Winckelmanns Versuch einer Allegorie hervorgegangen (58).

Die andere Aufgabe, die der Akademie oblag, war die Pflege der handwerklich technischen Übung ihres Jüngers. Von Anfang an war dabei auf völlige Beherrschung aller überlieferten Praktiken wie auf frühzeitige Zügelung des freien Könnens bedacht zu nehmen. Wenn Mengs lehrte, der Künstler müsse eine gewisse Fertigkeit der Hand bekommen, damit er es in der Gewalt habe, zu tun wie er wolle (59), so durfte das nicht mißverstanden werden, als ob die Hand den Intentionen eines feurigen Herzens und einer schöpferischen Begeisterung gefügig werden sollte. Die Akademiker äußerten sich über den Anteil des Gefühls an der künstlerischen Arbeit sehr kühl. Was der Künstler in der Hitze der Begeisterung ohne Bewußtsein irgend einer Regel erfunden, gewählt, angeordnet hatte, das sollte er hernach durch Hülfe der Regeln beurteilen und allenfalls verbessern, ermahnte Sulzer (60). Dasselbe hieß kürzer und geistreicher bei Diderot: Il faut copier d'après Michelangelo et corriger son dessin d'après Raffael (61). Mengs nannte es einen Mangel, wenn ein Kunstwerk seine besondere Wirkung einem glücklichen Zufall und nicht der Methode zu danken hatte. In dem Satze, daß Urteil und Bedachtsamkeit dem jugendlichen Feuer vorzuziehen sei, gipfelte das akademische Prinzip, das aus der Kunstlehre eine Wissenschaft zu machen hoffte. Der erste Präsident der Londoner Akademie, der mehrmals erwähnte Reynolds bekannte sich in seiner Abschiedsrede stolz zu dem Satze: Ich habe jede Gelegenheit benutzt, um eine vernünftige Studienmethode als von höchster Bedeutung zu empfehlen, und forderte vom jüngern Schüler unbedingten Gehorsam den Kunstregeln gegenüber.

Mengs machte bei seiner Beurteilung eines Kunstwerkes einen verhängnisvollen Unterschied zwischen der generellen Qualität seines Stils (la bontâ di stile) und der individuellen seiner Ausführung (la perfezione dell' Opera) (62). Ein Werk konnte seinem formalgeistigen Charakter nach eine Stufe der künstlerischen Leistung darstellen, der seine artistische Vollendung nicht durchaus gerecht zu werden brauchte. Er wies gern auf griechische Statuen wie die Niobe hin, die einen Stilbegriff vollkommen repräsentiere, in der Ausführung aber kultiviertere Ansprüche nicht zufriedenstellen könne. Diese Trennung von Stil und Ausführung erleichterte die Durchführung einer gleichmässigen Verbesserung der Kunst, an der Mengs soviel gelegen war, unabhängig von der persönlichen Begabung des Einzelnen. Die große Masse der Akademieschüler konnte zu einer

einheitlichen Kunstmanier erzogen werden, ohne daß sich die Professoren Gewissensbisse zu machen brauchten, daß die Kunstprodukte jedes Einzelnen qualitativ nichts bedeuteten: wenn nur das Durchschnittsniveau der künstlerischen Gesinnung allgemein in die Höhe getrieben wurde. Umgekehrt ermöglichte aber dieses Prinzip ein sonderbares Mißverhältnis zwischen dem Stilideal der Kunst und der Pflege der Ausdrucksmittel, die beide ihrem Zwecke separiert zu dienen schienen. Gerade Mengs brillante, vorwiegend mit traditionellen Mitteln arbeitende Artistik mußte einiges Mißtrauen erwecken, ob sie die hohe stilistische Aufgabe zu erfüllen geeignet sei, die er sich selbst stellte.

In den Lezioni pratiche, wo Zeichnung, Kolorit eingehend behandelt sind, glaubt man nun doch an einigen Stellen erste Ansätze des Versuchs wahrzunehmen, das technische Können den Bedingungen des Stils und der erstrebten Anschauungsform dienstbar zu machen und „Stile" und „Perfezione" sich durchdringen zu lassen.

1. Wenn sich von den künstlerischen Techniken in einem Zeitalter immer eine zu besonderer Blüte und Beliebtheit entwickelte, dann wäre das für das 18. Jahrhundert die Zeichnung gewesen. Zeichnung im weitern Sinne gefaßt als Darstellung einer dreidimensionalen Wirklichkeit auf einer Fläche mit der Absicht der Täuschung, ermöglicht durch die Gesetze der Perspektive und durch ein bestimmtes Verhältnis der Strichlagen und Linien zueinander, die sich im Halbdunkel zur Form verdichten können. Man rühmte dem 18. Jahrhundert nach, daß es in glänzenden Zeichnungstalenten exzelliere, daß jeder seiner Graphiker von einer bemerkenswert persönlichen Linie sei. In England besonders hatten sich Verständnis und Liebhaberei zu einer bedeutenden Hochschätzung der Handzeichnungen vereinigt und man konnte wohl zu hören bekommen, daß skizzenhafte Entwürfe wertvoller als Gemälde wären, da sie sublimste künstlerische Qualitäten unmittelbarer enthüllten (63). Für die Allgemeinheit kam in Betracht, daß die zunehmende Nachfrage nach Reproduktionen berühmter Kunstwerke, in deren Kenntnis man sich zu vervollständigen wünschte, einen ausgedehnten Vertrieb von Stichen hervorrief und daß das Auge des Kenners und Liebhabers dadurch wie überhaupt durch die zu künstlerischer Kultur erblühte Graphik an flache Schwarz-Weiß-Eindrücke in erhöhtem Maße gewöhnt wurde. Das Auge sah sich in das verwickelte Liniengewirr einer Zeichnung allmählich hinein und wurde zur feinsten

Differenzierung in der Beurteilung linearer Erscheinungen erzogen, nicht ohne dabei an Empfindlichkeit für körperliche räumliche Erfahrungen beträchtlich einzubüßen. Als Goethe auf der Flucht nach Italien in München kurz Halt machte und sich auch in den Gallerien umsah, mußte er im Antikensaal die schmerzliche Beobachtung machen, „daß sein Gesicht auf solche Gegenstände nicht geübt war". Es mochte durch die häufige Beschäftigung mit Zeichnungen und Stichen auf flächige Vorstellungen vorwiegend eingestellt sein.

Das einseitige Interesse für die Zeichnung mußte die kritischen Köpfe der Zeit zu allerlei Räsonnements über Voraussetzung, Wesen und Wert dieser Kunst anregen, aus denen sich eine eigentliche Theorie der Linie wohl auch herausbilden ließ. Es handelte sich dabei darum, die Zeichnung in elementare Einheiten aufzuteilen und unter allen Linien eine absolute als die Linie der Schönheit zu bestimmen. Diese Bemühung war dem Eifer der Alchymisten vergleichbar, die die unerforschliche Vielfältigkeit der lebensstarken Natur auf ein Urelement zurückrationalisieren wollten, in dem das Glück der Menschheit beschlossen läge. Die verschiedenen Versuche der Künstler eine Schönheitslinie endgiltig zu eruieren, kamen im wesentlichen nur darin überein, daß sie eine Kurve, nie eine Gerade vorschlugen. Nachdem schon früher De Piles die Zirkellinie als ursprünglich erklärt hatte, vermochte neuerlich Hogarth mit seinen Untersuchungen, wie barocke Schnörkel auf einfache natürliche Linien reduziert würden, am meisten Interesse zu erwecken. Der Lauf des anmutigen Flusses, das Füllhorn der Götter hatten ihm das Bild der S-Linie und Spirale als die schönste Lösung vorgehalten. Mengs zerlegte die Hogarthsche Linie noch einmal und hoffte durch glückliche abwechslungsreiche Kombination der Bestandteile zu reichern Formen zu gelangen. Die schöne Linie kam durch richtige Verbindung konkaver, gerader, konvexer Partikel zustande, in der die wahre Zeichnungskunst sich bewährte. Er hatte Nachfolger. Francesco Milizia, der zu Ende des Jahrhunderts ein Buch herausgab „dell' Arte di vedere nelle belle Arti de Disegno secondo i principi di Mengs" wiederholte seine Ausführung wörtlich.

Wenn auch lebhafter Widerspruch gegen solche die natürlichen Schönheiten beengende Theorien laut wurde (64), so war doch ein Kriterium für verschiedene Liniencharaktere gebildet. „Eckig, rund, schlangenförmig, steif, hart sind die verschiedenen

Arten zu zeichnen, hieß es (65). Aus dem Charakter ergab sich die angemessenste Verwendung nach Gelegenheit von selbst. Mengs schreibt jeder Linie eine besondere Fähigkeit zu, den Eigenschaften des Körpers, den sie umschreibt im Ausdruck gerecht zu werden, wie jede Gerade die Idee der Breite, jede Kurve die Idee des Biegsamen vermittle (66). Ähnliches lehrt Milizia, nach dem die konvexe Linie Größe, die konkave Leichtigkeit, die gerade Vornehmheit verbürgt. Prononzierte Konturen verrieten Kühnheit, delikate gaben Grazie und Anmut.

Die Klassizisten, die staunend vor den Werken der Alten standen, reagierten zuerst auf deren lineare Eigentümlichkeiten. Die Gipsabgüsse, mit denen sie sich oft abfinden mußten, waren in ihrer blöden Stumpfheit so wenig geeignet, körperliche Vorstellungen anzuregen als die zeitgenössische Plastik, die auf effektvolle Bewegungseinheit und weichliche Oberflächenarbeit („eine zarte Haut") hauptsächlich hinzielte. Wie das geistige Verhältnis Winckelmanns zur griechischen Kunst durch seinen eingeborenen Trieb zum Außerordentlichen bedingt schien, so beruhte sein sinnliches Verhältnis zu ihrer Form auf seiner Sensibilität der Linie gegenüber. Seine Beschreibungen der Kunstwerke betonen allemal zuerst die Schönheit des Konturs und bewundern dessen unbestechliche Reinheit und edle Grazie. „Die Körper der Griechen hatten durch die Übungen den großen männlichen Kontur erhalten, ohne Dunst und Fettansatz, der alle Teile der schönen Natur umschrieb." Die Künstler studierten die Umrisse der Körper oder den Kontur an dem Abdruck, den die jungen Ringer im Sand gemacht hatten (67). Der bot ein ähnliches Bild der geschlossenen Exaktheit, wie es die erhaltenen geschnittenen Steine noch bewahrten, in denen der Künstler seine Konturen in allen Figuren „wie auf die Spitze eines Haares gesetzt" (67) hatte. Feinheit der Zeichnung, Leichtigkeit der Arbeit, fließende Konturen, die artikuliert waren ohne je trocken zu werden, hatten die Altertumsforscher in jenen Kleinarbeiten am meisten anzuerkennen Gelegenheit, denen sie ihr ganzes Interesse und ihre ganze Liebe zuwandten. Winckelmann, Caylus, Mariette waren davon überzeugt, daß den Gemmen dieselbe propre Sicherheit und Eleganz der Verhältnisse eigne wie den großen Statuen. Besonders die Art und Weise wie die Konturen in das harte Material eingearbeitet waren, entzückte sie und ihr geübtes Auge verfolgte mit interessiertem Wohlgefallen jede Linie, die mit Absolut-

heit eine Form begrenzte und von ihrer Umgebung schied. Der Enthusiasmus der Griechenfreunde war von der Bildeinheit eines plastischen Werkes, wie eine schöne Linie ein ganzes Körpergebilde umschrieb mehr als von seiner körperlichen Wirklichkeit benommen und gerührt. Man war von der künstlerischen Bedeutung der Umrißlinie so überzeugt, daß Pliniusinterpreten erklärten, das lateinische Wort linea hätte einen weit größern Umfang als das ihrige „Linie", es heiße der „Umriß einer ganzen Figur" (68). Der schöne Umriß galt bald als die hauptsächliche Form des Zeichnens, in der alles innere Leben der Linienkunst sich aussprach. An dieser Auffassung hatte die Kunst Carstens noch lebendigen Anteil.

Im akademischen Unterricht nahm das Zeichnen die allererste Stelle ein und wurde als Prüfstein für junge Talente schlechthin angesehen. Der Begriff der Zeichnung schloß die Führung eines einheitlichen ungebrochenen Umrisses als erste Bedingung in sich. Per disegno s'intende principalmente il contorno sagt Mengs (69), dem seine Kollegen unisono sekundieren. Die Schüler sollten zu einem allgemeinen Wetteifer angespornt werden, wer den korrektesten und reinsten Umriß machen könne. Bis dahin hatten sie sich mehr darum gestritten, wer die leichteste Hand führte und am elegantesten skizzieren konnte.

Die Zeichnung war die Grammatik der Kunst und ihre von Mengs redigierten Regeln wurden den jungen Künstlern von Sulzer als „die echten Glaubensartikel der Kunst" (70) zur täglichen Andacht empfohlen. Diese Strenge war durch die Meinung veranlaßt, daß bei der üblichen Prestomalerei zumal der mondänen Porträtisten die Zuverlässigkeit und Sicherheit des Auges gelitten hätte. Deshalb war es die wichtigste Aufgabe der Akademie, ihren Zögling an richtige Beobachtung und ungeschminkteste Wiedergabe des Gesehenen zu gewöhnen. Der Verstand wurde mit herangezogen, die reale Tatsächlichkeit des Objektes zu prüfen und unbeirrt um sinnliche Effekte wie Verkürzungen, Deckungen, Schatten zu erfassen. Richtig sehen war der Anfang aller Kunst.

Mengs' Lehrmethode, die so argumentierte, sah einen systematischen Studiengang vor. Die Übungen sollten damit beginnen, daß der Anfänger einfache geometrische Figuren ohne Winkelmaß oder Zirkel frei nachzeichnen lernte und das Auge zum Verständnis für Proportionen erzog (71). Denn es gab wenige Gegenstände in der Natur, deren Konturen und Formen sich nicht aus einfachern

oder kompliziertern geometrischen Linien zusammensetzten. Auf der zweiten Stufe des Unterrichts durften vorhandene Zeichnungen oder Bilder anerkannter Meister unter fortgesetzter Bemühung und Sorgfalt und Akkuratesse des Strichs kopiert werden. Erst wenn die Umrisse spielend von der Hand gingen, sollten erste Versuche die Form im Hell-Dunkel zu runden erlaubt sein. Das Studium von Perspektive und Anatomie folgte und eine so vollendete Zeichnung erfreute sich der Zustimmung berufener Kenner eher als jede noch so brillante Malerei (72). Zu nutzen der Anfänger wurden auch von gewandten Stechern schon früh Musterbücher der gründlichen Zeichnungskunst auf den Markt gebracht, die eine „kunstmäßige, völlige Ausarbeitung der menschlichen Statur, männlichen und weiblichen Geschlechts von der Kindheit bis ins Alter nach allen Gliedmaßen bis auf ganze Figuren", zu geben versprachen. Auf mehreren Tafeln waren ziemlich regellos neben- und durcheinander Hände, Arme, Füße, Beine, Köpfe, Leiber in reicher Bewegung und Mannigfaltigkeit abgebildet, die als Vorlage dienen konnten.

Nach diesem akademischen Propädeutikum lag es dem Maler ob, bei der Nachahmung der Natur die anspruchslose Sachlichkeit seines Gegenstandes malerisch zu bereichern, das abstrakt geometrische in sinnlicher Anschaulichkeit aufzulösen, und zur bildmäßigen Darstellung zu bringen. „Wer gut zu zeichnen vorhatte, mußte ebensosehr die Form des Körpers korrekt erfassen als die Art und Weise bemerken, wie er sich dem Auge vorstelle (il modo come si presenta alla vista)" (69). Wie die Malerei für das Gesicht arbeitete, so fügte sie sich seinen Bedingungen und vermied alles Gleichmäßige und Parallele, was unangenehm wirkte. Mengs warnte vor dem Geometrischen in einem Gemälde ebenso eindringlich, als er es zur Ausbildung der Hand empfahl. Der menschliche Körper, an dem die Hauptformen, die Knochen, Gelenke, Muskeln in beziehungsreichen Verhältnissen zueinander standen, war das schöne Vorbild einer geschmeidigen Linienführung. Je weniger gerade Linien eine Gestalt zeigte, desto anmutiger erschien sie.

Ein besonderes Kapitel der Zeichnung behandelte die Draperie, die nach dem Nackten die meiste Kunstarbeit erforderte. Die Draperie begleitete und vermehrte den Ausdruck der Ruhe und der Bewegung, des Einfachen und Heroischen. Ihre Formen waren ebenso verschieden wie die der Muskeln, und Falten und Grate boten der Zeichnung ähnliche Aufgaben wie die Hebungen und

Senkungen des menschlichen Fleisches. Mengs erkannte jedenfalls die besondere zeichnerische Leistung, die ein Draperiestück repräsentierte und versäumte nie seine Fertigkeit darin ins rechte Licht zu stellen.

Nach Hagedorn hatte jeder, der sich um den Namen eines geistvollen Zeichners bewarb, in seiner Kunst ebenso wie richtige Umrisse, auch „einstimmige Bewegungen, die Seele zu schildern" (73) auszuführen. Die Verbindung dieser beiden Fähigkeiten zu einem Talent war etwas neues und bezeugte eine Tendenz, die technische Zeichnung zum geistigen Ausdruck annähernd in ein Verhältnis von Mittel und Zweck zu bringen. Die Zeichnung war das wirksamste Instrument, innere Triebe und Leidenschaften handelnder Personen in Haltung, Bewegung, Gesichtszügen augenscheinlich wirksam werden zu lassen. Zu Zeiten des Mengs bezeigte man für seelische Vorgänge ein neues erweitertes Interesse, begann auch an das Gefühl den Anspruch, daß es wahr und echt sei, zu erheben, und wandte den Mitteln der Kunst „die Seele zu schildern" mehr Aufmerksamkeit zu. Die Malerei sollte die Sprache des Herzens reden. Der schmerzlich-süß lächelnden Engelsgesichter waren einmal genug, deren weiche Züge wie von einem Lichtreiz geblendet nur äußerlich erzitterten, ohne von innen heraus bewegt zu werden (74), und man wandte sich von Bildern ab, die durch „das Mitleid, die stumme Wehmut und Traurigkeit des edlen Helden" das Auge rührten ohne das Herz zu ergreifen. Nein, man wollte nicht mehr gerührt werden, sondern erleben, ein Sturm mußte hervorbrechen und die Seelenkräfte erschüttern. Nach Mengs unterschied sich jedes Gemälde Raffaels von jedem eines andern Malers durch denselben Grad an wahrem Ausdruck, der zwischen einem Helden und dem Komödianten, der ihn auf dem Theater spielte, immer trennend bestehen blieb (75). Indem er Raffael als den einzigen Lehrer im Ausdruck gelten ließ, bedeutete er schon, daß er von der Historienmalerei unmittelbare Wirkungen auf sein Gemütsleben wie von großen Geschehnissen erwartete. Der Betrachter kam der Kunst freilich mit einer vom Herzen entzündeten Einbildungskraft darin entgegen, daß er zu vergessen suchte, daß nur ein gemaltes Bild ihn täuschte (76). Er bildete sich ein, wirkliche Menschen zu sehen und hatte auf ihre Handlungen genau acht. Nach Lebendigkeit und Kraft der eigenen Phantasie erhöhte sich der Gehalt eines Bildes über die von der Zeichnung und dem Kolorit gegebenen Anhaltspunkte be-

deutend. Besaß man feurige Begeisterung und ein großes Auge, unter dem sich Nichtigkeiten wie unter einer Lupe über alle Verhältnisse vergrößerten, konnte man wohl mit Winckelmann im Parnaß der Villa Albani das herrlichste Bild der Welt begrüßen.

Mengs definierte: „Der vollkommene Ausdruck besteht in der Vorstellung der Leidenschaften des Zorns, der Traurigkeit, der Freude und zwar so, daß jede sich wesentlich von der andern unterscheidet und mit der Lage und Handlung der Person aufs genaueste übereinstimmt. Dieses muß so weit gehen, daß man aus den Handlungen die Geschichte entwickeln kann und nicht erst nötig hat, zur Geschichte selbst seine Zuflucht zu nehmen und aus dieser den Ausdruck zu erklären, welcher den handelnden Personen eigen sein sollte“ (77).

Was hier gelehrt wurde, verpflichtete den Künstler die Einheit der seelischen und körperlichen Bewegung deutlich darzustellen, auf die innere Beziehung von Affekt und Handlung immer mehr zu achten als auf die äussere wirksame Geste; die Erregungen nach allen Graden der sachlichen Bedeutung durch äußere Zeichen abzustufen und so eine zusammenhängende Handlung durch ihre Darstellung klar verständlich zu machen. Die expressive Sentimentalität des Barock wurde hier mittelbar kritisiert. Mengs dachte nicht mehr zuerst an die schönste malerische Stellung, sondern überlegte, ob die Figur zur Geschichte paßte und untersuchte was in der Seele vorginge, wenn der Mensch sich in eben der Situation befände (78). Gefühlswechsel im Menschen äußerten sich in der Veränderung und Verzerrung der Gesichtsmuskeln am auffallendsten und es war die Aufgabe des klugen Malers, diese Bewegungen im Einzelnen zu studieren und sie mit Hülfe seiner Linien wiederzugeben. Farbe gab Leben, Zeichnung Ausdruck und Charakter. Jede kleinste Form konnte der Gesamtabsicht des Ausdrucks irgendwie dienstbar gemacht werden und „der Geist des großen Künstlers ließ sich in jeder Gruppe, jeder Figur, jedem Glied, jedem Gelenke, ja, in den Haaren und Gewändern finden“ (78).

Mengs unterschied zwei Möglichkeiten, in denen der Ausdruck künstlerisch in Wirkung treten konnte: „Ich nenne diejenigen Leidenschaften „innerlich“, welche man in der Malerei durch die kleinen Teile und leicht beweglichen Glieder ausdrücken soll, z. B. die Augen, die Stirn, die Nasenflügel, der Mund, die Finger, und alle äußeren Teile, in welchen die erste Bewegung

aller Leidenschaften ihren Sitz hat. Wenn hingegen die Leidenschaften den ganzen Körper in Bewegung setzen, alsdann nenne ich sie die „äußern“ Leidenschaften“ (79).

Es lag im Sinne der Entwicklung, daß die Technik des Ausdrucks sich auf die „innern Leidenschaften“ immer mehr einschränkte und daß sie statt mit gewaltsamen Gliederverrenkungen Aufsehen zu erregen sich mit stillern, intensivern Erfolgen beschied. Auch für das Gebiet des formlosen Gefühlslebens wurden die Gesetze der strengen Schönheit maßgebend, die nun kein Affekt mehr verletzen durfte. Diese Gesetze ließen für die Gestikulation und die reflexiven Äußerungen des Körpers nur das natürliche Maß von Beweglichkeit zu, das etwa auch die einfache Anmut des Tanzes beanspruchte. Auf frühere Exzesse in gebärdenreichen Posen war damit eine Reaktion eingetreten, die eine Gemessenheit und Geschlossenheit des Körperbildes auch in der Erregung als edel und schön erachtete und auf äußere Sammlung und Beherrschung in dem Maß drängte, als sie auf innere Echtheit Wert legte. Michelangeleske Krafteruptionen wurden als verletzend, outriert, unangenehm empfunden, Raffael's Kunst dagegen, die ein schönes Gleichgewicht zwischen Bewegung und Form innegehalten, als vorbildlich im Ausdruck einzig angesehen. Es kam ihr nahezu die Bedeutung einer Konvention zu.

Ein Wunsch nach Beruhigung und Ausdehnung schien jetzt allgemein unter den Menschen erwacht zu sein, daß die Zeit sich wie vor einer neuen schweren Aufgabe einen erholenden tiefen Atemzug gönne. Die Deduktionen Winckelmanns, die aus der Anschauung der griechischen Plastik einen Begriff der Ruhe im Ausdruck gewonnen hatten, waren aus demselben Gefühl für das Temperierte hervorgegangen. Die griechischen Künstler waren in ihren Ausdrucksformen in keiner Zeit von dem Charakter des Materials, in dem sie arbeiteten, gewichen, sondern hatten ihre großen Wirkungen dem Gestein abgerungen ohne sie ihm je wie die Neuern aufzudrängen. In der Beweglichkeit der Muskeln, die sich nach Maßgabe innerer Spannungen zerrten und streckten, bei der Anstrengung hervorquollen, bei der Erschlaffung einfielen, hatten sie ein Prinzip entdeckt, jeder Ausdrucksvariation mit einer künstlerisch vollwertigen Form gerecht zu werden. Durch die richtige Anordnung der Muskelwülste und Falten besonders um Mund und Auge konnte ein kontinuierlich bewegliches Gesicht zur festen Maske

umgebildet werden, die ein Höchstmaß von sprechendem Ausdruck im harten Gestein hervorzubringen und festzuhalten ermöglichte, wie es der schmerzverzerrte gewaltige Kopf des Laokoon zeigte. Die geschickte Hand des Künstlers verlebendigte die Maske mit allen feinen Mitteln des kunstvollen Meißels. Was Mengs als Ausdrucksideal vorschwebt, ohne daß es sein Denken zu klarem Bewußtsein durcharbeiten konnte, war wohl etwas Ähnliches. Die Maske, in der jeder Grad der Erregung, der Freude oder des Leids, des Schreckens und Staunens in gereinigter Prägnanz hervortrat, war auch die Grundlage des Malers, wenn er seinen Helden den wahren Ausdruck ihrer Seele geben wollte. Das Mittel mit dem auf der Fläche solche suggestive Wirkungen erzielt werden konnten, war allein die Zeichnung, die das plastische Muskelrelief durch Rundung und Verkürzung nachahmend bildete und formte. In der Zeichnung lag die Möglichkeit, eine Form wie von eigener Kraft beseelt darzustellen: Im Arbeitsprozeß entzündete sich das Lineament an der Intensität des Formtriebes von selbst zur sinnlichen Lebendigkeit. Was die Seele des von seinem Gegenstand ergriffenen Künstlers bewegt und im Gefühl als Leiden oder Wirken empfunden wurde, verkörperte sich im Bewußtsein zu aller Präzision und wurde in der Ausdrucksform Tatsache. Der Formtypus der Maske trug in sich die Beschränkung, die unbegrenzte innere Tätigkeit des Gefühls auf den engen Raum möglichen Sichtbarwerdens einzudämmen. Die Zeichnung erfüllte diese Aufgabe selbsttätig, weil sie rational war (80).

Man kann ruhig feststellen, daß Mengs in seinen Werken nicht soviel darzustellen imstande war, als er an Raffael bewunderte. Weil er mit seinen Gedanken, die erst nach seinem Tod eigentliche Geltung bekamen, seinem Tun und Können, das aus der Tradition erwuchs, meist voraus war. Hingegen gehört es zu seinen allgemein anerkannten, unanfechtbaren Verdiensten, das Porträt durch ernstere persönlichere Auffassung über den zeitgenössischen Durchschnitt wesentlich erhoben zu haben. Das Porträt des 18. Jahrhunderts stand im Rufe, bei der Bemühung um die Ähnlichkeit meist zu versagen, dafür aber durch das freie und erfindungsreiche Arrangement und das glänzende Kostüm zu entschädigen und durch außerordentliche Flüchtigkeit im farbigen Auftrag zu berücken. Bei Mengs wurde nun der Kopf wieder zur Hauptsache im Porträt: er war ihn von innen heraus zu erleben imstande und ließ die

verborgenen Willensimpulse des Dargestellten die geschminkte Konvention sehr oft durchbrechen. Hier wäre vielleicht die Möglichkeit gewesen, daß seine Kunst ein Loch in die Tradition geschlagen und sich einmal einen Ausweg in die Zukunft eröffnet hätte. Mengs sprach aber nie davon.

Von anderer Seite (Algarotti) wurde bei Erörterung des Ausdrucksproblems an ein Wort von Leonardo erinnert, nach dem die Stummen als die besten Lehrer für den Ausdruck anzusehen waren. Ebenso dürfte man darauf hinweisen, daß die Bühne allezeit dem Maler viel Anregung brachte. Dort waren ähnliche Versuche, den Ausdruck zu verinnerlichen und zugleich zu beleben eben unternommen worden und innere Beziehungen zwischen den Künsten, Regie und Mimik betreffend, wurden gern diskutiert und aufgesucht. Die Schauspielkunst war eine „lebendige Malerei", aber vom Maler verlangte man, daß er ein Trauerspieldichter sei. „Für die Darstellung einer Gesellschaft konnten Schauspieler die Schule des Malers werden" erklärte Hagedorn (81). Der Künstler beobachtete die Akteurs auf der Bühne und suchte die wirkungsvolle Geste, die ausdrucksvolle Haltung nachzuahmen. Lessing leistete für die Bühne wirklich das, was Mengs für die Malerei zu tun beabsichtigte. Der Schauspieler war in seiner Rolle lebendig wahr und einfach. „Die Seele muß ganz zugegen sein" heißt es in der Dramaturgie. „Wie weit ist ein Akteur, der seine Stelle nur versteht, noch entfernt von dem, der sie auch zugleich empfindet." Lessing abstrahierte von der Kunst des genialen Schauspielers, den er bewunderte, die Regel des guten Spiels. Was er die „individualisierte Geste" nannte, entsprach ungefähr dem, was Mengs als „Übereinstimmung der Lage und Handlung der Beteiligten" bei Raffael erkennen gelernt hatte und nun nachahmen wollte (82). Es ist unverkennbar, daß die übliche Historienmalerei der Zeit Bühneneindrücke verarbeitete und die Träger der Handlung ihre innere Bewegung durchaus in schulmäßiger Mimik äußern ließ (83). Dem jungen Künstler konnten auch „die Lehrbücher des wahren Ausdrucks", die schon immer verbreitet gewesen, einige Dienste leisten. Alle einfachen und vermischten Affekte waren hier auf schematische Ausdrucksformeln gebracht, die oft auf Anweisungen des Le Brun zurückgingen.

Auch in der Poetik machte sich die neue Tendenz zur Einheit bemerkbar. Hier lautete die Forderung: die Form des Verses muß mit dem geistigen Inhalt in Rhythmik und Tempo verschmolzen

werden. Zumal in England verwies man von neuem auf Shakespeare, bei dem der Gang des Verses mit dem Gedanken, den er enthielt, durchaus zusammenstimmte (84). Die Sprechakzente sollten ein Mittel des Ausdrucks werden, da sich die Bevorzugung, die sie einem Wortzeichen gaben, auf die Bedeutung des Wortes übertrug. Da stand der Zuhörer dann, wenn die Metrik einwandfrei war unter dem vereinigten Einfluß der natürlichen Bewegung der Leidenschaft und der künstlichen Bewegung des Verses wie der Betrachter eines ausdrucksvollen Gemäldes unter der einheitlichen Wirkung des drängenden Gefühls und der gedrängten Linie.

Es mag wenig Gewicht darauf gelegt werden, wie weit Mengs und seine Kollegen in ihrer Kunst eine solche verinnerlichte Durchdringung von Ausdruck und Form zu realisieren vermochten oder nur wie weit sie sich über die Bedeutung ihres Wollens klar waren. Die Kunstperiode der Aufklärer ist für die Nachwelt ohnehin keine künstlerische Wirklichkeit, sondern eine historische Erscheinung, die als Stadium der nützlichen und notwendigen Vorarbeiten ihre Geltung hat. Eine Vorarbeit war gerade auch der allgemeine Versuch, Erfindung, Komposition, Ausdruck auf eine Idee zu konzentrieren und die ganze Bildkonzeption unter den einen Gesichtspunkt eines gesammelten potentiellen Effekts zu stellen. Im Ausdruck setzte sich ein individuelles Gefühl, in der Komposition die ganze Handlung in Form um.

Die Komposition setzte Erfindung eines Gegenstandes und Erfindung der Mittel, diesen Gegenstand auf der Bildfläche in klarem Nebeneinander zu entwickeln voraus. Sie hatte dieselbe Aufgabe wie die Regie, die ebenfalls einer poetischen Intention folgend für Auge und Verstand die faßliche Form der Darstellung ermittelte. Die Erfindung, das Dichterische in der Malerei wählte den Stoff, griff aus der Fabel den günstigsten Moment heraus und bestimmte nun bis auf den letzten Pinselstrich die Arbeitsweise, die der Absicht entsprechen sollte. Den Endzweck ins Auge zu fassen und für die konsequente Durchführung bedacht zu sein war, so wurde betont, ihr vornehmstes Amt. Die Handlung wurde im dramatischen Höhepunkt erfaßt und ihrem ganzen Sinn nach darin festgehalten und in ihrer Bedeutung (il significato) gekennzeichnet. Invenzione cioè l'espressione della verità dell' assunto (85). Ehe der Künstler an die bildliche Fassung seiner Idee denken konnte, mußte er schon eine beträchtliche geistige Arbeit geleistet haben. Das Künst-

lerische begann aber doch erst, wenn die von der Phantasie erfundene Szene auf der Fläche eine Tatsache für die Anschauung wurde. Identität von Erfindung und Darstellung war wieder das Ziel der Komposition, die mehr als ein äußerliches künstliches Gruppieren sein wollte. Das Wort Erfindung nahm in Mengs wechselndem Sprachgebrauch auch den Sinn eines technischen Hilfsmittels an und bedeutete die regulierende Mitarbeit des Kunstverstandes bei dem Arrangement des Bildes. In der Malerei war die Ausführung wichtiger als die Erfindung, meinte Lessing, aber die Ausführung mußte selbst erfinderisch werden, um Hauptgegenstand und Beiwerk nach dem Gesichtspunkt des Mannigfaltigen schön und richtig zu wählen.

Die Komposition artete aus, wenn sie Selbstzweck wurde und sich wie in der figurenreichen Kunst des Giordano in monströsen Überladungen gefiel. „Die Kunst in Europa war seit ihrer Wiederherstellung mit nichts beschäftigt als neue Stellungen zu erfinden und das vorzustellen, was man noch nicht gesehen hatte" (Caylus) (86). Solche Kompositionen nannte Mengs „effektvoll" und er stellte ihnen das neue Ideal einer „ausdrucksvollen" Komposition entgegen. Die Einheiten der Bühne waren auch hier Gesetz: Einheit der Handlung, des Ortes, des Moments. Alles was im Bilde zu sehen war, stand zum Inhalt in irgend einer anschaulichen oder allegorischen Beziehung und diente zum Verständnisse.

Die erste Regel der neuen Kompositionsweise gebot, das „Bild" als in sich geschlossene Fläche sprechen zu lassen und daher die Darstellungen möglichst einzuschränken. Möglichst wenig Personen auf der Bühne wie im Bild, hieß es, denn Anhäufungen schwächen die Wirkung des Bedeutenden. Ein schöner Gegenstand sollte sich in seiner Breite entfalten können und allen seinen Gehalt ungehindert entdecken (87).

Solche Theorien konnten durch die herkulanischen Entdeckungen neu angeregt sein, die edelste Beispiele der antiken Malerei an den Tag gebracht und das größte Interesse erweckt hatten. Sie ließen sich aber auch ohne Herculaneum aus dem allgemeinen Bedürfnis erklären, das den jungen Klassizismus vom Barock trennte: im geistigen Innenleben Spannungen zu lösen, Gegensätze zu neutralisieren, Verwicklungen zu klären. Die Leute wohnten jetzt in leeren Zimmern, die das gerechte Gefüge der Wände als das Wesentliche, Beruhigende sprechen ließen.

Die Kompositionslehre des Malers beschäftigte sich mit der Haltung der Einzelfigur, mit der Bildung der Gruppe und der Vereinigung mehrerer Gruppen zum harmonischen Bild und stellte voran die Regel, „daß jeder Teil durch den Ort, wo er steht die beste Wirkung tue" (88). Die Stellung des Einzelnen war noch immer durch den Kontrapost auf dankbarste Weise zu verlebendigen (89). Es kam aber weniger auf die einzelne Figur an als auf die harmonische Vergesellschaftung mehrerer Figuren in der Gruppe, in der jeder Teil den andern suchte und doch selbständig blieb, wenn er sich vor häßlichen Deckungen und falschen Überschneidungen hütete. Gewöhnlich fand sich eine ungerade Zahl von Figuren zu einer Gruppe zusammen; paarweise Anordnung wirkte steif und war ganz und gar gegen die Natur, die Blätter und Blüten meist unregelmäßig bildete. Wenn ausnahmsweise Gruppen von gerader Zahl in Frage kamen, durfte die Gesamtzahl sich nur aus ungeraden Hälften zusammensetzen, also 6, 10, 14 betragen. Die Gruppe erschien schließlich als geschlossene Pyramide im Relief, ein natürliches Verhältnis ihrer realen Ausmessung im Bilde zu der vorgetäuschten perspektivischen Vertiefung gab ihr das sichere Ansehen. Drei Gruppen genügten für ein Bild, oft flankierten zwei Halbgruppen eine Mittelgruppe.

Eine derart ins Einzelne gehende Belehrung über die Gruppenbildung war durch die Bedeutung dieses Themas, von dem der erste Eindruck eines Gemäldes abhing, bedingt. Es kam noch darauf an, in das dekorative Gefüge mannigfache Reize des Zufälligen hineinzuspielen. Denn Ungleichheit und Ungezwungenheit gehörten ebenso zur Regel als Richtigkeit und Sicherheit.

Wie in der Zeichnung, so suchte man auch in der Komposition nach geometrischen Grundformen, mit denen man seine künstlerischen Absichten verband. Die gemalte Gruppe war eine planimetrische Größe, die zur Nachbargruppe und zur ganzen gerahmten Fläche in einem geregelten Verhältnis stehen sollte. Man überlegte, welche Linie entweder dem Inhalt der Historie oder der vorhandenen Bildgröße angepaßt war und wählte dann ein Dreieck, ein Oval oder einen Halbkreis, in die man das Bild hineinkomponierte. Mengs empfahl den Halbkreis in der Komposition vorzüglich anzuwenden, weil sich da eine Mitte natürlich ergibt und das Auge sich in ungezwungener Weise auf den Höhepunkt immer wieder zurückgeführt findet. Noch öfters hatten große Künstler

ihre Gruppen im Dreieck aufgebaut: Che seppe meglio di Raffaello piramidare i gruppi (90). Beiden Formationen wohnte die unsichtbare Fähigkeit inne, die Teile unbemerkt zum geordneten Ganzen zu zwingen. Solche von Figur zu Figur, über Gruppe zu Gruppe geheimnisvoll wirkende Linien wurden von den Franzosen als ein zugleich vereinigender und anregender Bewegungszustand im Bilde wohltuend empfunden. Das „Mouvement" galt ihnen (mehr als Mengs) als die Seele der Komposition. Diderot rühmte an einer Komposition des Greuze (l'Accordée de village) wie eine wellige Linie in einem Zug über die Gruppen hinfloß und die beweglichen aber klar konstruierten Figuren in der Fläche zusammenband (Comme les figures vont en ondoyant et pyramidant. La ligne de liaison est le symbole de mouvement et de vie.) Sie war dem Empfinden Diderots ganz eigen (91).

Die Kapitel Zeichnung, Ausdruck, Komposition haben eine künstlerische Tendenz festgestellt, das Formale aus einem innern geistigen Endzweck sich herausgestalten zu lassen; in die Linie die ganze sinnliche Expansionskraft der ausdrucksvollen Zeichnung hineinzuzwingen, in der Komposition aber die Fläche anschaulich auszudehnen und das Figurale sich breit zerstreuen zu lassen. Darin lag eine Antinomie des Wollens, das im subjektiven Sinn auf Sammlung und Anspannung der Energien drängte und im objektiven Sinn Einfachheit, Ausbreitung und Klärung im Namen der Ratio zu fordern für nötig erachtete.

Man wählte das Bild der Traube, das seit Tizians Zeiten traditionell war, um sich den Bildbegriff wie er ideal erschien poetisch zu veranschaulichen. „Mit welcher Mannigfaltigkeit hat nicht die Natur die Frucht des Weinstocks durch die Mischung der Beere beschenkt, welche die Einförmigkeit unterbricht ohne die Einheit des Ganzen zu stören" (92). Aus verschieden großen Teilen zusammengesetzt, von reicher organischer Unregelmäßigkeit war sie von unterhaltsamem Umriß umschlossen und bot einen selten bildförmig einheitlichen Anblick. Eine innere, aus einer Kraft geborene Kompaktheit hatte die gefälligste Form für das Auge gefunden. So sollte jedes Kunstwerk entstehen und wirken. Das Bild der Traube konnte noch mehr als ein Symbol bildmäßiger Einfachheit bedeuten, wenn das Licht ihr dunkles Kolorit aufleben ließ. Im Ganzen war die Traube ein Wunder von harmonischer Verteilung der Lichter und Schatten und jede Beere wiederholte den Zauber

des Ganzen. Wie spielte das Licht sanft und warm in dem schönen Blau. Die Haut war durchscheinend und der Strahl drang bis auf den roten Saft, der nun aufleuchtete. Ein halbes Licht fiel von dem Glanze in den nächsten Schatten und durchwärmte ihn. Die Schriftsteller wurden nicht müde diesem schönen Phänomen mit der Kunst ihrer Worte nachzueifern. Es enthielt das Rätsel eines malerischen tonigen Kolorits, das man zu lösen suchte.

2. Winckelmann gestand einmal zu, daß der Bildhauerei doch zwei Dinge fehlten, die der Kunst die höchste Schönheit verliehen: Das Hell-Dunkel und die Farbe (93). Das war nicht nur ein sehr subjektives Wort im Munde eines Verkündigers plastischer Schönheitsideale, sondern ganz verallgemeinert ein Zeugnis dafür, wie tief die Klassizisten in dem koloristisch malerischen Empfinden, in dem sie aufgewachsen, verwurzelt blieben. „Wieviel Leute reden heute nicht von der Malerei, die keinen Umstand von der Bildhauerei wissen" staunt Graf Caylus, um darnach kühn zu analogisieren — die Menschen blieben sich ja immer gleich —, daß die Griechen sich ebenso für „den Glanz der Farben, die Harmonie, die Größe und Mannigfaltigkeit der Gegenstände der Malerei" mehr interessiert hätten als für die „langweiligen Prozeduren der verwickelten Bildhauereikunst", von denen Plinius und andere so auffallend wenig überlieferten (94). Mengs selbst schrieb und sprach vom Zauber eines schönen Kolorits und idealen Hell-Dunkels stets mit dem angeregten Eifer, dem eingehenden Verständnis und der großen Inkonsequenz des Verliebten.

Die Lehre von den Farben (95) ließ sich nicht trennen von der Kenntnis des Hell-Dunkels, denn die Verteilung von Licht und Schatten im Bilde war das Primäre nicht nur des Entwurfs sondern der Wirkung und bestimmte den Gesamteindruck, der schon auf beträchtliche Entfernung zum Beschauer sprach, wo individuelle farbige Einzelheiten noch nicht wahrnehmbar werden konnten. Mengs erkannte dem Kolorit nur eine relative Selbständigkeit zu: tutta l'arte del colorito dipende dallo intendere perfettamente l'unione del lume colla sua ombra (96). In kritischen wie theoretischen Stücken handelte er vom Hell-Dunkel jedesmal an erster Stelle nach der Zeichnung und dann erst vom Kolorit. „Blos durch die Werkzeuge des Gesichts erregt die Malerei in uns Gefallen, besonders aber finden die Augen an der Ruhe ein Wohlgefallen. Diese Ruhe und Schmeichelei für das Auge kann durch keinen Teil der Malerei

besser hervorgebracht werden als durch das Hell-Dunkel und die Harmonie" (97). Der Schatten ist nötig für die Ruhe des Auges, ergötzend durch den Zufluß des zurückprallenden Lichts, und vereinigt auf jede Weise das Zerstreute und kleine Zufällige (98), bekräftigt Hagedorn, der das Spiel von Licht und Schatten an den Erscheinungen der ländlichen Natur immer neu beobachtet, während Mengs diese Effekte von vorhandenen Kunstwerken abliest. Eine günstige Verteilung von Hell und Dunkel vereinigte alle Bildteile zu einer Harmonie, die wie durch einen Schleier in einem tonigen Dunst erschien. Je nach der inhaltlichen Bedeutung trat ein Gegenstand im Lichte hervor oder versank im Dunkel, das ihn dem Auge direkt halb und halb entzog. Wie „die sanfte Wolle des Pfirsichs" umgab (wieder nach Hagedorn) ein „gelinder Duft" die Körper, erweichte ihre Umrisse und ließ das Auge in prickelndem Unklaren über seine Wirklichkeit. Welche Sonderlichkeit! Wenn Mengs und seine Kollegen das Wesen einer Form durch die Zeichnung mit unerbittlichem Rationalismus ergründet und dargestellt hatten, zerstörten sie ihre Erkenntnis freiwillig und ließen das rein Gesehene in einer Wolke flutenden tonigen Lichtes zerrinnen und sich auflösen. Deshalb zogen die malerischen Eigenarten der Luft die besondere Beachtung dieser Theoretiker auf sich, die die Atmosphäre als Licht und Farben rezipierenden und reflektierenden Körper erkannten. L'aria è una massa frammista de corpi estranei heißt es bei Mengs kurz, aber anschaulich (95). Hagedorn gibt ausführlichere Erklärungen. „Der Zwischenstand der Luft verdient zuerst unsere Aufmerksamkeit. Die Luft vermindert in unsern Augen den Eindruck der Farben an den Gegenständen nach dem Maße ihrer Entfernung. Diese Farben gewinnen bei starker Abweichung ein bläuliches Ansehen und endlich diejenige Farbenmischung, welche die Künstler insgemein die Luftfarbe nennen. In dieselben spielen die Mittelfarben, mit welchen die abweichenden Teile sich dem Auge wie der Nachahmung des Künstlers darbieten. Der beschatteten Seite des Gegenstandes kommt oft der Wiederschein zu Hülfe" (98). Mengs betonte noch, wie jeder Körper der ihn umgebenden Luft einen Schimmer von seiner eigenen Farbe mitteile, wodurch dann jene tonig gesättigte Atmosphäre entstehe, in der sich die Gegenstände in der Tiefe des Bildes verlören. „Das Licht der untergehenden oder von Wolken verhüllten Sonne löste die Farben auf, während der reine Sonnenstrahl sie isolierte und ihre Grenzen verschärfte."

Wie Mengs sich das vollkommene Kolorit dachte, konnte man aus wenig Sätzen deutlich erfahren: Die Kunst des Kolorits dient nicht nur dazu die allgemeine Erscheinung der Körper wiederzugeben, sondern auch dem Beschauer ihre generellen und individuellen Qualitäten, ob sie hart, weich, rauh oder gemischt waren, erkennen zu lassen (95). Ergänzend heißt es an anderer Stelle im Brief an Ponz: Die Schönheit des Kolorits besteht in der richtigen Nachahmung der Lokalfarben und des Tonigen. Eine Farbe soll alle Zufälligkeiten der Natur ausdrücken, daß ein schönes, leuchtendes, saftiges, starkes und angenehmes Kolorit entstehe (99).

Diese Stellen erweisen jedenfalls die nicht ganz unberechtigte Erwartung, der Klassizist Mengs könnte eine dekorative Anordnung von Lokalfarben im Bilde befürworten als irrtümlich. Es war ihm durchaus um die sinnliche Wirkung der Couleurs zu tun, die stofflich anregen und den Ausdruck der Form dadurch noch erhöhen sollten. Durch die Farben konnten in der Seele Liebe und Wohllust, sanfte Ruhe und paradiesisches Empfinden wachgerufen werden.

Die Mengs'sche Farbenlehre weiß im Gegensatz zur Wissenschaft — es kommt auf künstlerische Erfahrung, nicht auf physikalische Erkenntnis an — von fünf Farben; die sind weiß, gelb, rot, blau und schwarz. Dazu kommen die Farben der zweiten Art oder „die ersten Tinten mit diesen vermischt": gold-gelb, grün, violett, aschfarben (cenerino) und grau (bigio). Jede von diesen besteht aus zwei Farben der ersten Art; wenn aber noch eine dritte hinzugetan wird, so verliert sie ihre ganze Schönheit. Wenn Mengs von jeder Farbe noch „insbesondere" reden will, dann beginnt er bei der hellsten, dem Weiß, läßt das Gelb folgen, das seine Schönheit mit dem abnehmenden Licht verliert, weil es leuchtend ist und Licht braucht. Rot ist die lebhafteste Farbe und gibt Glanz; Blau die Schattenfarbe, die gern die Reflexe anderer Töne annimmt; Schwarz macht in der Malerei die Gestalt der Finsternis. Der Leser erhält weniger über die Farbe selbst, als über ihr Verhalten im Licht Aufschlüsse.

Der übrige Inhalt des Farbenkapitels der Lezioni versucht sich in Vorschlägen, wie durch feine Mischung der Tinten die Effekte des Inkarnats wiederzugeben seien. Wie die Beherrschung des Nackten das Fundament aller Zeichnung war, so galt die Wiedergabe der gesunden Haut für die erste und letzte Aufgabe des Kolo-

rismus. Auch hier war die Mitwirkung des Lichts entscheidend, das von der spröden weißen Haut reflektiert, von einer fetten weichen aber aufgesogen wurde. Darnach wählte man in einem Fall weißliche Tinten, die stark impastiert wurden und das Licht zurückwarfen, im andern bläuliche, die transparent waren. Die Zusammensetzung der Fleischfarbe enthielt, wenn sie recht verstanden wurde, alles, was von der Farbengebung überhaupt gesagt werden konnte, in sich, und wer sie begriffen hatte, war ein Meister. Nur keine Trockenheit und kein Grau; eine schöne Haut glänzte wie eine Perle und war weich wie ein reifer Pfirsich. On a dit que la plus belle couleur qu'il y eût au monde était cette rougeur aimable, dont l'innoncence, la jeunesse, la santé, la modestie et la poudeur coloraient les joues d'une fille, hatte Diderot geschrieben und sein Wort klang wie Musik in den Ohren des Lesers (100). Mengs hatte in jungen Jahren seinem pfeilspitzenden Amor dieses sanfte Rot auf die Wangen gezaubert, das noch heute die kunstbeflissenen Galeriebesucher in Dresden entzückt.

In einer vom Leben durchpulsten Haut waren alle Farben in ihren feinsten Spaltungen und Untertönen gewiß zu entdecken, die im zerstreuten widerscheinenden Licht bald aufleuchteten bald untertauchten. Und dieses sanfte Licht brachte tausend Reflexlichter hervor, die überhaupt mehr als schöne Farben das A und O des Kolorits erst ausmachten, und mit Hingebung und Unermüdlichkeit zu studieren waren. D'Azara erklärte ihre Entstehung und Wirkung (101): „Eine Oberfläche, die nicht vollkommen glatt und eben ist, wirft aus allen Punkten unter verschiedenen Winkeln Lichtstrahlen zurück, weil es eine notwendige Eigenschaft dieser Strahlen ist, daß sie unter eben dem Winkel zurückgeworfen werden, unter welchem sie eingefallen sind . . . Da jeder Winkel auf seiner Stelle einen unendlich kleinen Unterschied ausmacht, so kann man bei dem Übergang von einem zum andern eine ganz unmerkbare Gradation annehmen"; und bald heißt es weiter: „Correggio und Mengs verstanden die Kunst, das Fehlerhafte in der Richtung des Lichts zu vermeiden (das in einem raschen unvermuteten Übergang von Licht zum Schatten bestand), da sie die Lichter dergestalt verteilten, daß sie sich über das ganze Gemälde verbreiteten und nichts vollkommen dunkel darauf ließen. Hagedorn räumte dem Künstler das „Schöpfungsrecht" ein, Wiederscheine zu dichten, wo sie nötig waren. Denn die Reflexe trügen das Meiste zum Leben der Bilder

bei. Blitzende Lichter lockten das Auge da und dorthin, beschäftigten es angenehm und täuschten es. Vielleicht war dies Vorrecht, künstliche „Blicker" auf die Farbtöne aufsetzen zu dürfen, unbilligerweise mißbraucht worden, wenn ungelenke Porträtisten bis zur Langeweile ihren leeren Bildnisköpfen in die Augen, auf die Schläfen und Nasenspitzen weiße Lichter setzten. Mengs hatte für dergleichen Zuspitzungen des Effekts keinen Sinn, da ihm die gedämpfte Harmonie der Töne im Bilde alles bedeutete. Ein Grundton, auf dem sich der Farbenakkord aufbaute, war von vornherein allemal für das Bild zu wählen. „Um die Harmonie eines Gemäldes zu erreichen, war es notwendig, daß der Maler es so einrichte, daß von allen Farben die gleiche Menge da sei, sowohl von einfachern als zusammengesetzten, und die ganze Schwierigkeit, um ein schönes Gemälde von Geschmack zu verfertigen, wird darin bestehen, daß man die Stellen zu finden weiß, wo die besagten Farben hinkommen müssen" (95). Wie sich die ganze Gestalt des Bildes aus einem gleichmäßig tonigen und halbdunklen Hintergrunde langsam zum Licht und zur vollen Körperlichkeit stufenweise nach dem Vordergrund zu verdichtete, so waren auch zuhinterst die Farben, die dem Grundton am verwandtesten waren anzubringen, weil sie sich von selbst in dem Ganzen verloren; im Vordergrund aber die Farben, welche der Harmonie am konträrsten waren zu verwenden, damit sie recht gesondert wirkten. Eine unübersehbare Leiter von Mitteltönen und Übergängen in fortgesetzter Degradation verband die hinterste und die vorderste Farbe und es war die höchste Lust des Koloristen diese Verbindung rein herzustellen. Die Kenntnis der Mitteltinten galt für den schwersten Teil der Malerei. Da fand sich Mengs wieder mit seinem Widerpart Reynolds zum freundschaftlichen Wettstreit zusammen, der ebenso unakademisch von der Harmonie im Bilde träumte und in jedem Bilde ihren Ton recht voll anzuschlagen und durchklingen zu lassen bereit war. „Es sollte seiner Ansicht nach ausnahmslos beobachtet werden, daß die Lichtmassen eines Bildes einen weichen warmen Ton hatten, einen gelben, roten oder gelblich-weißen und daß die blauen, grünen, grauen Farben von diesen Massen ausgeschlossen wurden und nur zu verwenden wären, um die warmen Töne zu stützen" (102).

Der allezeit der Mengs'schen Lehre ergebene Sulzer wußte über die üblichen Kunstgriffe wie der Ton im Bild zu studieren sei, schön Bescheid (103): „Der Ton ist der Charakter des farbigen

Lichts, das in einem Gemälde herrscht. Man hänge ein gut, aber etwas hart gemaltes Gemälde in einem Zimmer auf die Wand etwas in den Schatten. Ihr gegenüber an einer Stelle worauf eine helle Sonne scheint, setze man eine mit rotem, blauem oder gelbem Taffet überzogene Tafel, auf welche man das Sonnenlicht ganz auffallen und durch eine gehörige Wendung von da auf das Gemälde abprallen läßt und bemerke jedesmal die Wirkung dieses Lichts auf das Gemälde". Die Kunstschriftsteller machten sich mit den Gewohnheiten der Künstlerwerkstätten gern vertraut, weil technische Kenntnisse ihnen als verständnisfördernd wichtig erschienen.

Weil Mengs den Einfluß des natürlichen Lichts auf ein Bild in Rechnung zog, war es ihm unzweifelhaft, daß eine Nachahmung im Kolorit nie bis zur vollständigen Täuschung durchgeführt werden konnte. Setzte man auch voraus, daß das Gemälde in allen Teilen vollkommen war, daß es nur eine einzige Entfernung hatte, aus welcher es betrachtet werden konnte, daß die Lage des Lichtes richtig, wie es sein mußte, war, wurde die Täuschung einem dessenungeachtet durch die ebene Oberfläche, durch die Pinselstriche, durch den Mangel an Luft, die zwischen den entfernten Gegenständen sein mußte, benommen. Das Hell-Dunkel und die Lichter wurden durch die dazwischenkommende äußere Luft geschwächt und die Wirkung der großen Arbeit vernichtet. Ohne selbst zu einer freien malerischen Idee gelangen zu können, empfahl er deshalb, die Natur nicht sklavisch, sondern geistreich nachzuahmen. Seine Farbe ist abhängig vom Licht und Schatten im Bilde und noch einmal abhängig von Licht und Schatten, die auf das Bild von außen fallen und ihr physikalischer Charakter inbezug auf das Licht wird mehr als ihr künstlerischer Wert berücksichtigt. Diese Theorie der Farbengebung entwickelt die farbige Haltung des Bildes nicht aus einem der Farbe an sich eigenen Prinzip heraus, das in der Konzeption schon die Wahl der Töne a priori festlegte. Sie ist deshalb auch nicht ihrem innersten Gehalt nach künstlerisch wie seine Lehre von der Zeichnung, sondern ein Extrakt aus täglicher Kunstübung und täglicher Kunstbelehrung. Im Umgang mit dem individuellen Element der Malerei, der Farbe, wird der Mengs'sche Doppelcharakter, der aus subjektiven Lust- und Unlustgefühlen zu objektiver Erkenntnis hinausdrängt und sie eben nie festzuhalten vermag von neuem offenbar. In der farbigen

Sphäre bleibt er an die Tradition gekettet und sein aufmerksames Bemühen zielt daraufhin, mit dem Duft des übernommenen malerischen Kolorits die strenge zeichnerische Form, die er entdeckt, zu umgeben. Der Eklektizismus besteht nicht darin, daß er mehr oder weniger geschickt Fragmente der raffaelischen, tizianischen oder correggesken Kunst miteinander vereinigt, sondern, daß er die Gesamtheit einer malerischen Kultur mit der Gesamtheit eines klassisch formalen Ideals verschmelzen will. Die hochklassische Kunst des neuen Jahrhunderts, die als Resultat der umsichtigen Reformen der Generation des Mengs begrüßt werden mag, zeigte eine deutliche Abneigung gegen das Malerische und suchte die Farbe einzuschränken, wenn nicht zu unterdrücken. Mengs malte aber am Ende seiner Laufbahn eine „Verkündigung", in der seine Kunst sich in Correggio fast verlor und in der die Musikalität der Linie in dem Wohllaut der Stimmung aufging. Der Künstler war mehr als er ahnte der Sohn seiner Zeit und weniger als er wollte ein Prophet. Seine pädagogische Tätigkeit war allein jedesmal von Klugheit geleitet und von Erfolg gekrönt. Er gab den Malern in seiner Farbenlehre wieder die Anweisung, recht solide zu arbeiten, daß die Bilder lange hielten. Die sehr ölige Malerei hätte den Nachteil, daß die Öle verflögen und austrockneten. Durch helle Grundierung arbeitete man dem Nachdunkeln vor und erhielte seine Kunst der Nachwelt. Tüchtigkeit des Handwerks, Haltbarkeit der Technik waren die Maximen der Arbeitsweise des Bürgers und des Künstlers. Auf dieser soliden Grundlage war eine „Erneuerung der Künste" erst eine Möglichkeit geworden.

Anmerkungen.

Die Kunsttheorie.

1) Vgl. Schmerber: Betrachtungen über die ital. Malerei im 17. Jahrh. 2) Vgl. II., Anmerkung 16. 3) H. von Stein: Die Entstehung der neuern Ästhetik 60, 122, 33. 4) Dieses Argument Burkes ging auch in die Sulzer'sche Theorie der Kunst über. Vgl. Artikel „Neu": „Darum ist das Neue schon an sich ästhetisch, weil es die Aufmerksamkeit reizt." 5) Geschichte der Kunst, 4. Buch, 2. Kap., § 9. 6) A^1 14. 7) A^1 8. 8) A^1 34. 9) A^1 62. 10) Vgl. A^2 38/39. 11) Frammento di una nuova opera sulla Bellezza (ed. Fea). 12) A^1 12. 13) A^1 22. 14) Hagedorn, 1. Buch, 9. S.: „Vermeidung des Häßlichen und was die feinern Empfindungen beleidigt." Es würde das Bild der Delier (von Rubens) nichts verloren haben, wenn einige Delier in ihrer ursprünglichen Gestalt, andere hingegen als Frösche in völliger Verwandlung wären gezeiget und der Anblick ekelhafter Mißgestalten dem Zuschauer ersparet worden." 15) Stein 358. 16) A^1 19. 17) A^1 29. 18) Über das Ansehen Batteux's in Deutschland: Gleim an Schlegel: „Daß Sie les beaux arts reduits à un principe übersetzt haben, das ist mir doch recht lieb. Denn in diesem Werk ist Batteux so recht nach meinem Geschmack, wie ich gern alle Autoren haben wollte." Bei H. Bieber, Einleitung. „Ich bin meistens den Begriffen des Herrn Batteux gefolgt, die er uns in seinem bekannten Werkchen gegeben, wo er alle schönen Künste aus einem einzigen Grundsatze herleitet". Joh. Chr. Gottsched, Handlexikon. Vorrede. „Batteux ist nun so vollkommen auf den deutschen Horizont eingerichtet, daß er alles saget, was ihm in den Mund gelegt wird". G. S. Nicolai: „Briefe über itzigen Zustand der schönen Wissenschaften." 2. Brief. 19) A^1 132. 20) A^1 38. 21) Vgl. Batteux, I, 4. 22) A^2 241. 23) A^1 52. 24) A^1 31. 25) A^1 39. 26) Die meisten Bilder aus dem letzten Drittel des 18. Jahrh. sind in irgend einer Weise konstruiert, nach vorhandenen Schemata gemacht worden. Für eines der berühmtesten Tischbeins „Goethe in der Campagna" wurde das jüngst genau bewiesen. Vgl. Friedrich Rintelen: Zeitschrift f. b. Kunst, 1915/1916, Heft 4. Tischbein bekannte sich auch schriftlich zu dem Prinzip der Wahl nach vorhandenen Kunstwerken. 27) A^1 48. 28) Diderot: Salon de 1767. 29) Bottari: Raccolta di lettere, Bd. II, 444 (451), Luigi Crespi 1729 bis 1779. Kanonikus, Schriftsteller, Maler in Bologna; sein Vater Giuseppe Maria Crespi, 1665—1747 in Bologna, künstlerisch und geistig ein Bindeglied in der von Caracci bis zu Mengs fortlaufenden Tradition. 30) Tischbein: „Aus meinem Leben," 2. Kap. „Erste Wanderung nach Cassel, Hamburg, Bremen." Ganz ähnlich im 3. Kap., Aufenthalt in Holland: „Mir kam

schon jetzt und noch mehr späterhin im gewöhnlichen Leben nicht leicht etwas vor, das ich nicht schon in der Malerei gesehen hätte." 31) Diderot, Essai sur la Peinture (1765), 3. Kap.: „Tout-ce que j'ai compris de ma vie du clair-obscur." 32) A¹ 40. 33) Vgl. Artikel „Ideal". 34) Vgl. A¹ 30. 35) Geschichte der Kunst, IV. Bd., 2. Kap., § 35: Der Sturm und Drang bäumte sich gegen diesen mechanischen, logischen Kunstbetrieb auf; der „diabolische" Maler Müller schildert den zeitgenössischen Maler in ein paar (zwar billigen) Versen: „Er zeichnet richtig, mit Fleiß und Müh / Er färbt lieblich, klar und rein / Er pinselt leicht, fertig; doch nie / War er noch, wird er Maler sein / Ein Rätsel! Ha wo fehlts denn? Wie? / Am Einzigen, an Phantasie" (bei Seuffert). 37) Öfters betont, z. B. Rede 1, 7. 38) A¹ 27. 39) A¹ 25 f. 40) Vgl. Artikel „Geschmack" a. a. O. 41) A¹ 212. 42) Zergliederung der Schönheit, II Hauptstück „Von der Mannigfaltigkeit". 43) „Theorie", Artikel „Mannigfaltigkeit". 44) Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung usw., § 67. 45) Vgl. A² 292. 46) Sulzer: Theorie, Artikel „Ebenmaß". 47) A² 272. 48) A¹ 78. 49) Sulzer: Theorie, Artikel „Anmutigkeit". 50) Hagedorn: Betrachtungen, 2. Buch, II. Abt., 21. S. 51) A² 45. 52) A² 294. 53) Theorie, Artikel „Angenehm". 54) A¹ 44. 55) A² 225. 56) Betrachtungen, 1. Buch, 10. S.: „Die Sittenlehre des Künstlers." 57) Daselbst: 2. Buch, 1. Abt., 17. S. 58) In jeder Kunstlehre kam ein Kapitel über die Erziehung des Künstlers vor: Vgl. noch Algarotti, „Dei Libri convenienti al Pittore". Sonnenfels Reden: „Ermunterung zur Lektüre an junge Künstler, 1768," und „Von der Urbanität des Künstlers". Aus Oesers Kunstunterricht ist bekannt, daß er den Zaghaften Schlachtenbilder als Vorlagen, den Unbesonnenen Tintorettos als „Spiegelbilder" gab (bei Dürr). 59) A¹ 5, 60) Theorie, Artikel „Regel". 61) Pensées détachées sur la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la Poésie (1798 nach dem Tode publiziert). 62) A² 7/8. 63) Z. B. bei den Richardson: „Un essai sur l'Art de critiquer en fait de Peinture": „C'est aussi que les Dessins en général sont plus estimables que les Peintures en ce qu'ils referment les plus excellentes qualités dans un plus haut degré qu'elles ne se rencontrent ordinairement dans les Peintures . . ." „On remarque dans les dessins une grace, une delicatesse et un esprit, qui s'affaiblissent extrememement, lorsque le maître y veut ajouter les couleurs." 64) Z. B. bei Hagedorn: „Betrachtungen" im Anhang. 65) Vgl. Theoretische Abhandlungen zur Bildung des Geschmacks, 1769. 66) A² 250. 67) Gedanken über die Nachahmung, § 15, § 25, § 57, § 61. 68) Caylus, Abhandlungen, I. Bd.: „Erläuterung einiger Stellen des Plinius, die zeichnenden Künste betreffend." 69) A² 243—251. 70) Theorie, Artikel „Zeichnende Künste". 71) A² 229 f. 72) An dieser Stelle wird der künstlerische (nicht theoretische) Gegensatz zwischen Mengs und Reynolds einmal klar. Reynolds ermahnt seine Schüler (in der 2. Rede) ausdrücklich: „Was ich Ihnen einprägen möchte, ist, daß Sie so oft als möglich ihre Studien malen anstatt zeichnen." 73) Betrachtungen, 3. Buch, 44. S. 74) Ein Zeugnis der Reaktion gegen den vom 18. Jahrh. bevorzugten Ausdruck des Lächelns, Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten; das Jahr 1800: „Bei der lebenden Natur, wo das Lächeln vorübergehend ist, kann es gefallen, obwohl der Künstler die Bemerkung

macht, wie manches wohlgebildete Gesicht an Liebreiz gewinnen würde, wenn es in Freundlichkeit und Lachen sparsamer wäre." 75) A¹ 161. 76) Vgl. Sulzer: Theorie, Artikel „Gedanken". 77) A¹ 42. 78) Vgl. A² 64. 79) A¹ 163. 80) Beispiele eines solchen mimischen Ausdrucks: „Johannes, der Täufer, in der Wüste" von Mengs, (Eremitage,) Vgl. Abb. V. Der Heilige sitzt wie eine antike Sitzfigur frontal und zentral im Bild. Während der Körper gleichmäßig korrekt gezeichnet ist, steigert sich im Kopf der innere Ausdruck aufs höchste. Das ganze macht den Eindruck, wie wenn man etwa einem sitzenden Zeus die Maske der Muse Rondanini anlegte. Tischbein verfolgt ähnliche Ziele. Er bespricht mit dem Physiognomen Lavater (1780 in Zürich) die Ausdrucksprobleme anläßlich seines Bildes „Götz führt Weislingen in die Stube)." Später treibt er diesen zeichnerisch-mimischen Ausdruck auf die Spitze in seinem Bilde: „Orestes und Iphigenie." 81) Betrachtungen, 3. Buch, 44 S. 82) Vgl. Hamburger Dramaturgie, 3. u. 4. Stück. 83) Das Vorwalten von Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Bühne wird freilich mehr für das Kapitel „Komposition", von Schadow auch für die folgenden Generationen bezeugt. Vgl. Kunstwerke und Kunstansichten „1830". „Bei Hofe sollten Tableaux vivants gestellt werden, welchen man Motive aus Gemälden der (gegenwärtigen) Ausstellung entnehmen wollte." „1837." „Ein Polterabend, bei welchem Tableaux vivants gestellt wurden, gab dem Maler Eduard Bendemann das Motiv zu einem Wandgemälde." 84) Vgl. auch Daniel Welb: „Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik." Welb galt als treuer Nacheiferer der Mengs'schen Kunsttheorien. Vgl. Justi II, 28. 85) Vgl A² 53, A¹ 160 ff. 86) Abhandlungen: „Erläuterungen einiger Stellen des Plinius etc." 87) A² 55. 88) Sulzer: Theorie, Artikel „Anordnung". 89) A² 286 bis 292. 90) A² 81. 91) Vgl. Salon de 1761 und Pensées détachées sur la Peinture usw. Dieses dekorative Binden der Bildbestandteile durch geometrische Figuren, Dreiecke, Kreise etc. interessierte alle Beteiligten sehr. Man erinnerte in der Diskussion auch an das von Lomazzo überlieferte dunkle Wort Michelangelos, das man in diesem Sinne erklärte: „Man solle allezeit eine Figur pyramidenförmig, schlangenförmig und mit Eins, Zwei, Drei mannigfaltig machen." 92) Hagedorn: Betrachtungen, 2. Buch, 2. Abt., 20. S. 93) Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht in demselben, 1763, § 36. 94) Caylus: „Abhandlungen von der Bildhauerkunst und den Bildhauern der Alten nach Plinius." 95) Vgl. A² 251—286. 96) In den Zusätzen bei Fea. 97) A¹ 42/43. 98) Betrachtungen, 4. Buch, 1. Abt., 45. S. ff. 99) A² 52 100) Diderot: Essai sur la Peinture, 1765. 2. Kap., „Mes petites idées sur la couleur." 101) Vgl. A¹ 112 f. 102) Reynolds 10. Rede, 1778. 103) Theorie, Artikel „Ton".

Literarische Hilfsmittel.

Karl Justi: Raphael Mengs. Preußische Jahrb., Bd. 28, 1871.

Friedrich Pecht: Anton Raphael Mengs. Zeitschrift für bild. Kunst 24, 1879.

Franz Reber: Raphael Mengs. Dohmes: Kunst und Künstler, Nr. 32.

H. Bösch: Zur Wertschätzung des Raphael Mengs. Kunstchronik 23, 1888.

Karl Woermann: Ismael und Raphael Mengs. Zeitschrift für bild. Kunst (N. F., Bd. 5), 1894.

H. Backhausen: Deux lettres de Raphael Mengs. Bulletin italien, B. 12, 1912.

E. Bernard: Deux théoriciens de la peinture: Algarotti et Mengs. Revue critique des idées et des livres, 1911.

Gerhard Lairesse: Großes Malerbuch. Amsterdam 1707, (Neudruck) Nürnberg 1823.

Abbild oder Vorstellung der Gemütserregungen (nach Le Brun et le Clere). Nürnberg 1729.

Gründliche und vollkommene Ausweisung zum Zeichnen. Joh. Daniel Herz, Augsburg 1723.

Richardson: Traité de la peinture et de la sculpture. Amsterdam 1728.

Ten Kate: Discours préliminaires sur le beau idéal des peintres. 1728.

Abbé Charles Batteux: Les beaux arts réduits à un même principe. Paris 1746 und Leiden 1753.

Roger de Piles (1635—1709): Recueil de Divers ouvrages sur la Peinture et le Coloris. Paris 1755.

P. I. Mariette: Traité des Pierres gravées. Paris 1750.

W. Hogarth: Zergliederung der Schönheit. (Deutsch C. Mylius.) 1754.

Graf von Caylus († 1765): Tableaux tirées de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homer et de l'Eneide de Virgile. Paris 1757.

Des Grafen Caylus Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst (Deutsch). Altenburg 1768/69.

Briefe über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften (Nicolai). Berlin 1755.

Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste (Leipzig). 1757.

Sulzer: Pensées sur l'origine et les differents emplois des Sciences et des Beaux Arts. Berlin 1757.

Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, 4 Bde. (vollst.). 1786.

Watelet: L'art de peintre. Poème avec reflexions. Paris 1760.

Joh. Christoph Gottsched: Handlexikon der schönen Künste. Leipzig 1760.

Young: Gedanken über die Originalwerke. Deutsch. Leipzig 1762.

Francesco Algarotti († 1764): Lettera sopra la pittura 1762. Opere Venedig 1792.

Christian Ludw. v. Hagedorn: Betrachtungen über die Malerei. Leipzig 1762.

Joh. Winckelmann (1717—1768): Sämtliche Werke (Joseph Eiselein). Donaueschingen 1825.

Diderot (1713—1784): Oeuvres Complètes (I. Arsérat). Paris 1875.

Carl Heinrich von Heinecken: Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig 1768.

Joseph von Sonnenfels: Vom Verdienste des Porträtmalers. Wien 1768.

Theoretische Abhandlungen über die Malerei und Zeichnung, worin die Grundsätze eines guten Geschmacks in diesen Künsten vorgetragen werden. Frankfurt 1769.
Daniel Welb: Abhandlungen 1762—1769. Deutsch von Eschenburg. Leipzig 1771.
Fabroni: Dissertazione sulle Statue della Niobe. Firenza 1779.
Falconet: Oeuvres. Lausanne 1781.
M. I. E. Liotard: Traité des principes et des règles de la Peinture. Genève 1781.
Sir Joshua Reynolds Reden (1769—1790). Deutsch von Leisching. Leipzig 1893.
Karl Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. Rom 1788.
Hirt: Versuch über das Kunstschöne. Horen 1797.
Francesco Milizia: Dell' Arte di vedere nelle belli Arti del Disegno secondo i principi di Mengs. Venedig 1798.
Bellori: Descrizione delle Imagine dipinte de Raffaello da Urbino 1695. Neudruck 1751.
Angelo Comolli: Vita inedita di Raffaello da Urbino. Roma 1790.
Joseph Strzygowski: Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio. Straßburg 1898.
Corrado Ricci: Antonio Allegri da Correggio. Berlin 1897.
Carlo Cesare Malvasi Felsina Pittrice: Vite de Pittori Bolognesi. Bologna 1678.
A. Amorini-Bolognini: Vita dei pittori et artefici Bolognesi. Bologna 1843.
H. Schmerber: Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Straßburg 1906.
J. F. Engelschall: J. H. Tischbein als Mensch und Künstler. Nürnberg 1797.
J. Vogel: Anton Graff. Leipzig 1898.
Alphons Dürr: Adam Friedr. Oeser. Leipzig 1879.
W. Schramm: Die Malerin Angelika Kauffmann. Brünn 1890.
Joseph Popp: Martin Knoller. Innsbruck 1905.
Julius Leisching: Das Bildnis im 18. und 19. Jahrhundert. Wien 1906.
Wilhelm Tischbein: Aus meinem Leben. 1861.
Franz Landsberger: Wilhelm Tischbein. Leipzig 1908.
Bernhard Seuffert: Maler Müller. Berlin 1877.
E. Sack: Giambattista und Domenico Tiepolo. Hamburg 1910.
C. Mauclair u. H. Marcel: J. B. Greuze. Paris 1906.
A. Michel: François Boucher. Paris 1886.
E. Pilon: Chardin. Paris 1909.
Felix Naguet: Fragonard. Paris 1890.
Ed. Humbert, Alph. Revilliod; J. W. R. Tilanus: La vie et les Oeuvres de Jean Etienne. Liotand (1702—1789).
Champfleury: De là Tour (Les Artistes Celèbres).
Henry Lepance: Les Pastels de M. Q. de la Tour à Saint-Quentin.
Edmund Hildebrandt: Leben, Werke und Schriften des Bildhauers Maurice-Etienne Falconet. Straßburg 1908.
Hermann Riegel: Geschichte des Wiederauflebens der Deutschen Kunst seit Carstens. Hannover 1876.
K. L. Fernow: Das Leben des Künstlers A. J. Carstens. 1866.
J. G. Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1847.

Julius Friedländer: Gottfried Schadow: Aufsätze und Briefe. Stuttgart 1890.
Friedrich Noack: Deutsches Leben in Rom. Berlin 1907.
Otto Harnack: Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Weimar 1896.
Otto Harnack: Zur Nachgeschichte der italienischen Reise Goethe's (Briefe seiner Künstler: Bury, Lips, Meyer, Angelica etc.). Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 5.
Vollbehr: Goethe und die bildende Kunst. Leipzig 1875.
Karl Justi: Winckelmann. (1898 II.)
Heinrich von Stein: Entstehung der neuern Ästhetik. Stuttgart 1898.
Hugo Bieber: Joh. Adolf Schlegels Poetische Theorie. Berlin 1912.
Ernst Bergmann: Ernst Plattner und die Kunstphilosophie des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1913.
Albert Dresdener: Die Kunstkritik: Ihre Geschichte und Theorie. München 1915.
Friedr. Kämerer: Studien zur Geschichte des Landschaftsgefühls im 18. Jahrhundert. Berlin 1909.
Nachtrag: W. Lüdecke: Mengs Bibliographie, Repertorium für Kunstwissenschaft Dezember 1917.

Lebenslauf.

Ich wurde am 28. Januar 1891 in Chur (Schweiz) geboren und besuchte da nachfolgends die Volks- und Mittelschulen. Mit 20 Jahren kam ich an die Universität Basel, wo ich mich im zweiten Semester das ursprünglich begonnene Studium der Literaturgeschichte zugunsten der Kunstgeschichte aufzugeben entschloß. Das dritte Semester setzte ich gesundheitshalber ganz aus, die folgenden verbrachte ich in Italien, Berlin und München. In diesen zehn Semestern hörte ich bei Wölfflin, Goldschmidt, Heidrich Kunstgeschichte, bei Wolters, Loeschke Archäologie, bei Marcks, D. Schäfer Geschichte, Joël und Bäumker Philosophie.